LA VIE MUSICALE EN FRANCE SOUS LES ROIS BOURBONS

"RECHERCHES"

sur la Musique française classique

III

1963



Publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique

PARIS
EDITIONS A. ET J. PICARD & C[ie]
82, RUE BONAPARTE, 82
—
1963

“ RECHERCHES ”

SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE

CLASSIQUE

III

LA VIE MUSICALE EN FRANCE
SOUS LES ROIS BOURBONS

Collection publiée sous la direction
de Norbert DUFOURCQ

avec le concours des membres du
groupe " *Histoire et Musique* "

PARUS :

Nicolas Lebègue (1631-1702), organiste de la Chapelle Royale et de St-Merry de Paris. Etude biographique suivie de « Nouveaux documents inédits relatifs à l'orgue français du XVIIe siècle », par Norbert DUFOURCQ, 1954.

Dix années à la Chapelle Royale de musique, d'après une correspondance inédite (1718-1728), par N. DUFOURCQ et M. BENOIT, 1957.

Michel-Richard Delalande, surintendant, maître et compositeur de la musique de la Chambre du Roi et de la Chapelle Royale (1657-1726), *Notes et Références pour servir à son histoire*, établies d'après les papiers inédits d'André Tessier, précédées de « Documents inédits » et suivies du « Catalogue thématique » de l'œuvre, avec 70 planches de musique, publié sous la direction de N. DUFOURCQ, 1957.

André Campra, sa vie et son œuvre (1660-1744). Etude biographique et critique, par Maurice BARTHELEMY, 1957.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Réflexions sur sa vie et son œuvre, par Paul BERTHIER.

Jean de Joyeuse, et la pénétration de la facture d'orgues parisienne dans le Midi de la France. *Contribution à l'étude de l'Orgue en France à l'époque classique*, par Norbert DUFOURCQ, 1958.

L'œuvre de clavecin de François Couperin le Grand. Etude stylistique, par Shlomo HOFMAN, 1961.

Jean-Baptiste de Boesset, un musicien, officier du roi et gentilhomme campagnard (1614-1685), par Norbert DUFOURCQ, 1962.

" **Recherches** ", vol. I, 1960.

" **Recherches** ", vol. II, 1961-1962.

EN PRÉPARATION :

Versailles et les musiciens du Roi (1661-1733), par Marcelle BENOIT.

Les Violonistes parisiens au 17e siècle, par Bernard BARDET.

Nicolas Bernier et son œuvre, par Philip NELSON.

" **Recherches** ", vol. IV.

LA VIE MUSICALE EN FRANCE SOUS LES ROIS BOURBONS

" RECHERCHES "

sur la Musique française classique

III

1963



PARIS
ÉDITIONS A. ET J. PICARD & Cie
82, RUE BONAPARTE, 82

1963

TÉMOIGNAGE SUR LA VIE MUSICALE A LAON SOUS LE RÈGNE DE HENRI IV

par Michel LE MOËL

Dans l'histoire de la musique française des temps classiques, la Cour et la Ville retiennent au premier chef l'attention des musicologues. L'effort entrepris dans le domaine de la province demeure bien moindre. Du XVIe au XVIIIe siècle, l'activité des grandes maîtrises de nos cathédrales, de la corporation de Saint-Julien, des académies locales de musique, requiert encore l'inlassable patience de nombreux chercheurs. C'est peu à peu, en dépouillant systématiquement les minutes notariales et les fonds d'archives religieuses ou civiles de nos départements, qu'il sera possible de réunir une documentation plus nourrie. A cet égard, les trois textes que nous versons à l'immense dossier de la vie musicale en province ne peuvent constituer qu'un témoignage modeste et limité.

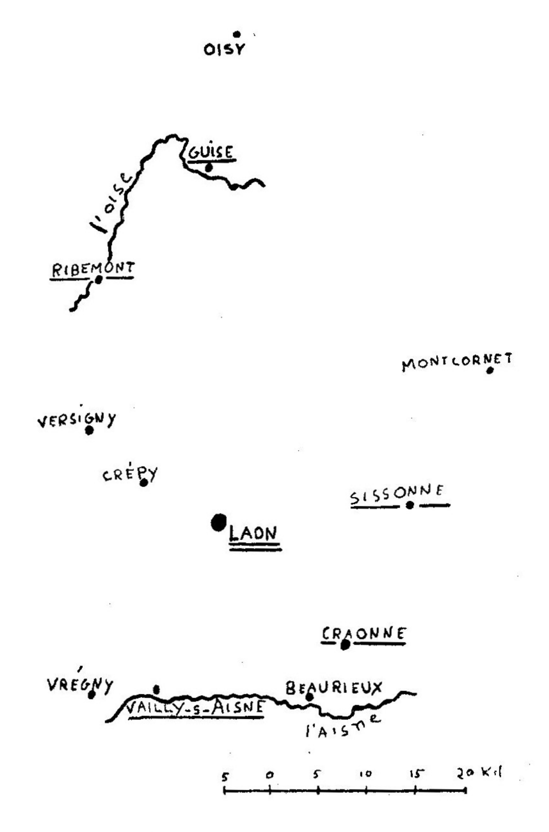
L'étude de Cotte, notaire royal à Laon dans les dernières années du XVIe siècle, fournit quelques précisions sur les activités d'un groupe de joueurs d'instruments du Laonnois sous le règne de Henri IV (1). L'analyse d'une délégation de la lieutenance du « Roy des instruments » et de deux contrats d'association permet d'attester le bon fonctionnement de la vieille institution des ménétriers à la veille du XVIIe siècle.

Le 21 novembre 1598, « honnorable homme Claude Macadré, maistre joueur d'instruments, demeurant à Coucy le Chastel », se présentait à l'étude de Me Cotte en compagnie de Nicolas Camus l'aîné, musicien domicilié à Laon. Macadré était porteur d'une procuration établie par Claude Nyon, violon ordinaire de la Chambre du Roi, et « maistre des joueurs d'instruments tant haults que bas du royaulme de France ». En vertu de la délégation de pouvoirs consentie par Claude Nyon, Macadré investissait à son tour, « en son nom et en son absence », Nicolas Camus l'aîné du titre et des fonctions de « lieutenant général en ladicte royaulté et maistrize ».

Une première constatation mérite d'être notée : le ressort de cette lieutenance nous est donné dans l'acte. Laon et sa banlieue, Crépy-en-

(1) Arch. dép. de l'Aisne, E 499-500 (1598-1599).

Laonnois, Versigny, Oisy, Ribemont, Guise, Vrégny, Marle, Montcornet, Sissonne, Craonne, Beaurieux, sont nommément cités. Replacée dans le cadre actuel du département de l'Aisne, l'étendue de ce ressort serait à peu près limitée au sud par l'Aisne et au nord par l'Oise. L'arrondissement moderne de Laon est fortement entamé avec son propre canton, et ceux de Craonne, de Marle et de Sissonne ; en outre, en dépendent aussi Versigny (canton de La Fère) et Montcornet (canton de Rozoy-sur-Serre). Se détachent de l'arrondissement de Laon : Vrégny (la limite du ressort venant « jusques auprès de la ville de Vailly », son canton, avec Soissons pour arrondissement), Ribemont (arrondissement de Saint-Quentin), et Guise (arrondissement de Vervins). Oisy, enfin, constitue une extension de cette zone d'influence, qui atteint presque la limite du département du Nord.



Dans l'étendue de sa lieutenance, Nicolas Camus reçoit pouvoir de délivrer des « lettres de réception » — entendons par là des brevets de maîtrise — à « ceulx qui seront particulièrement expérimentés ou trouvés ydoines et suffisans... ». Aucun brevet ne sera délivré sans perception des

droits « deubs et accoustumés, et appartenans à la chappelle et hospital de Saint Jullien fondé à Paris, rue Saint-Martin ». La perception des amendes (dont une partie revenait au « Roy des instruments ») encourues par « touttes personnes qui vouldroient entreprendre ou entreprendroient faire ledict estat de joueur d'instruments sans aage ou permission dudict Camus » n'est pas davantage négligée. Pour finir, Nicolas Camus devra tenir « fidel compte » à Claude Macadré de la « moictyé de tous les deniers à Dieu » qu'avaient sans doute coutume de verser au lieutenant du Roi les nouveaux impétrants à la maîtrise de joueur d'instruments : nouvelle source de profits pour la fondation parisienne de Saint-Julien. L'autre moitié des « deniers à Dieu » était « délaissée audict Camus pour estre employée à la confrairie de Saint-Jullien dudict Laon... ».

Les deux contrats d'association qui suivent (1), nous font passer des cadres administratifs de la Corporation de Saint-Julien à l'exercice même du métier sur le plan local. Le 4 septembre 1598, Pierre Thoullon et Etienne Garnier décident que « d'icy en avant », ils feront obligatoirement appel l'un à l'autre lorsqu'il « sera besoing d'avoir deux joueurs ». Les gains seront également partagés et « sy un d'eulx s'estoit loué pour jouer seul, il sera tenu d'en advertir son compagnion affin qu'il ne soit abusé par les promesses qu'il pourroit avoir faict pour deux... ». Six écus d'amende frapperont le contrevenant.

Plus révélateur apparaît l'acte du 23 février de la même année concernant Regnault et Raphaël de Lompont, Nicolas Le Cocq, Poncelet Sohier, Nicolas Camus l'aîné que nous connaissons déjà, et Nicolas Camus le jeune, « tous joueurs d'instruments musicaulx demeurans en la ville de Laon ». Nos six musiciens s'engagent à faire dire chaque année un service en l'honneur de Dieu et de « Monsieur Sainct Jullien patron des joueurs d'instruments, en l'église et paroisse de Sainct Jullien de Laon » au moment de la fête de leur protecteur, qui était célébrée au mois d'août. De plus, en cas de décès de l'un des contractants, ses confrères promettent non seulement d'assister à son convoi, mais aussi de faire chanter une messe à son intention. Il est alors précisé que Nicolas Camus le jeune « jouera d'une haulte-contre ou ce qui sera advisé pour la commodité de la compagnye... ».

Désirant affirmer ses intentions religieuses, la petite confrérie n'en dédaigne pas pour autant l'aspect matériel de la profession de ses membres. Si quelqu'un « marchande » un banquet, il doit avoir recours à ses compagnons. Une préoccupation charitable incite les signataires à faire inclure dans le contrat une clause particulièrement intéressante. Au cas où un confrère tomberait malade et « qu'il arrivast quelque bancquet », il devait être remplacé, mais percevrait quand même le gain qu'il aurait dû tirer

(1) Cf. Pièces justificatives.

de sa participation : voilà une première forme assez inattendue de l'assurance-maladie chez les musiciens...

Nicolas Camus, Claude Macadré, Etienne Garnier, Raphaël de Lompont, et leurs collègues qui revivent dans ces textes, nous montrent qu'au sortir des années noires qui endeuillèrent la fin du XVI[e] siècle, la vieille corporation des joueurs d'instruments avait gardé toute sa vigueur au retour de la paix ramenée par le bon roi Henri.

Michel LE MOEL.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

Délégation de pouvoir pour la lieutenance de Roi des instruments du royaume en Laonnois (1).

Comparut en sa personne honnorable homme Claude Macadré, maistre joueur d'instrumentz, demeurant à Coucy le Chastel, au nom et comme procureur suffisamment fondé de lettres de procuration spécialle quant ad ce de Claude Nyon dict de La Fons, violon ordinaire de la Chambre du Roy et maistre des joueurs d'instrumentz tant haultz que bas du royaulme de France, demeurant à Paris rue des Vieilles Estuves, paroisse de St Eustace, icelle procuracion en parchemin passée audict Paris par devant René Comtesse et Jacques Duhesme, notaires du Roy nostre Sire en son Chastelet dudict Paris, dacté du neufviesme jour du mois d'octobre M V[c]IIII[xx] XVIII dernier passé, et reconnut en vertu du pouvoir à luy donné par ladicte procuracion avoir faict et constitué, commis, estably et ordonné, commect et estably par ces presentes pour son procureur et lieutenant general en ladicte royaulté et maistrise de joueur d'instrumentz des lieux cy après déclairés Nicolas Camus, maistre joueur d'instrumentz, demeurant en la ville de Laon, à ce présent, auquel ledict Macadré audict nom a donné et donne plain pouvoir, puissance, auctorité et mandement spécial pour luy en son nom et en son absence, pareil pouvoir de lieutenant en ladicte ville de Laon et banlieue, Crespy en Laonnois, Versigny, Oissy (2), Ribemont, Guise, Vrény (3), Montcornet, Marle, Sissonne, Craonne, et Beaurieu, et touttes les autres villes, bourgs, bourgades, et villages, qui sont situés et assis prenans depuis et du costé dudict Crespy, tirant selon la riviere et vers ledict Ribemont, et retournant selon les lizières et destroictz du bailliage de Vermandois en venant jusques auprès la ville de Vailly, en retournant à ladicte ville de Laon et sans aulcun en oster ou réserver par ledict Macadré, exercer ledict art de maistre joueur d'instrumentz tant hault que bas, recepvoir par ledict Camus ceulx qui seront particulièrement expérimentés ou trouvés ydoines et suffisans, à la charge de n'en recepvoir qui ne leur soit baillé lettre de leur réception à leurs despens par devant notaires ou tabellions des lieux où ils seront receux ; ausquelles lettres de [fol. 1 v°] réception sera mis et consigné que lesdictz joueurs d'instrumentz seront receus à la charge des droictz deubz et accoustumés, et appartenans à la chappelle et hospital de Saint Jullien fondé à Paris, rue Saint-Martin ; lesquels droitctz lesdictz joueurs d'instrumentz seront tenus garder et entretenir et faire par ledict Camus bon et fidel registre de ceulx qui seront par luy receus et leurs deniers ; et leur faire paier les droictz accoustumés pour les droictz dudict Nyon ; auquel Camus ledict Macadré oudict nom a donné et donne puissance de soy faire touttes corrections et punitions par qui il appartiendra contre touttes personnes qui vouldroient entreprendre ou entreprendroient faire ledict estât de joueur d'instrumentz sans aage ou permission dudict Camus es lieux susdictz et es

(1) Arch. dép. de l'Aisne, E 500.
(2) Actuellement Oisy.
(3) Actuellement Vrégny.

environs, iceulx faire condempner en l'amende pour ce deue, et acoustumée, suivant les ordonnances, statuz, et edictz, donnés et octroyés par les Roys de France au Roy et maistres joueurs d'instrumentz de ce royaulme, à la charge que ledict Camus prendra et recepvra les deniers qui proviendront à cause desdictes réceptions de maistrize qui seront par luy faictes desdictz joueurs d'instrumentz en l'estendue des lieux sus-mentionnés et amendes qui pourroit estre adjugées audict Nyon contre les delinquans ; moyennant ce, ledict Macadré a consenty et accordé que ledict Camus ait et preigne à son proffict touttes lesdictes receptions tant desdictes receptions que amendes ou autres droictz qui pouroient apartenir audict Macadré oudict nom, comme lieutenant dudict Roy et maistre des joueurs d'instrumentz à cause d'icelle maistrize, et ce pour la réceompense de ses peynes et vacacions ; promectant ledict constituant tenir et avoir pour agréable, ferme, et estable à tousjours, tout ce qui par ledict Camus sera faict et négotyé en ce que dict est et qui en despend, soubz l'obligacion de ses biens, et a ledict Camus promis et promect par ces dictes présentes audict Macadré de luy paier et tenir fidel compte de moictyé de tous les deniers-à-dieu qu'il recepvra de chacun [fol. 2 r°] maistre joueur d'instrumentz qu'il pourroit recepvoir à l'advenir. pour lesdictz deniers estre employés à la dicte chappelle et hospital de Saint Jullien de Paris, ladicte moictyé desdictz deniers-à-dieu aians esté délaissée audict Camus pour estre employés à la confrairie de Saint Jullien dudict Laon ; à quoy faire icelluy Camuz a obligé ses biens etc., sans y contrevenir etc., promectant etc., renonçant etc., faict et passé à Laon par devant nous notaires, le vingt ungniesme jour de novembre MV^c IIII^xx et dix huict avant midy en l'estude de Cotte, notaire, et ont signé.

signé :

MACADRÉ — CAMUS
GALLIEN — COTTE

II

Contrat d'association de deux joueurs d'instruments à Laon, en 1598 (1).

Comparurent en leurs personnes Pierre Thoullon maistre joueur d'instrumentz, demeurant en la ville de Laon, d'une part, et Estienne Grenyer [*sic*] aussy joueur d'instrumentz, demeurant à la Neufville soubz ledict Laon, d'autre part, et recongnurent avoir faict et faire par ces présentes entre eulx les promesses et conventions qui ensuivent. C'est assavoir que lesdictz Thoullon et Grenyer ont promis et promectent l'un à l'aultre que d'icy en avant qu'il se présente quelqu'un à eulx pour jouer des instrumentz en festins, festes, ou autrement, et qu'il soit besoing d'avoir deux joueurs, celluy d'eulx deux sera tenu de prendre et appeller avecq luy pour son compagnion celluy d'eulx auquel il se sera adressé sans qu'il puisse y prendre ung aultre, sy ce n'est que celluy d'eulx quy n'aura faict ledict marché se seroit loué en aultre lieu pour jouer luy seul ; auquel cas, sy un d'eulx s'estoit loué pour jouer seul, il sera tenu d'en advertir son compagnion affin qu'il ne soit abusé par les promesses qu'il pourroit avoir faict pour deux ; et pourra celluy qui aura ses marchés, son compagnion estant loué seul ailleurs, en prendre ung aultre tel qu'il poura pour luy servir de second ; et de tous les marchetz [*sic*] qu'ils feront pour aller jouer ensemblement, les droitcz et prouffict appartiendront ausdictz Toullon et Grenyer moictié par moictié sans que l'un ny l'aultre doivent avoir ou prendre aulcune chose plus que son compagnion ; et tenu ce que dessus lesdictz soubzsignez ont promis tenir et avoir pour agréable à tousjours à peyne de six escus d'amende contre celluy qui contreviendra à ce que dessus et qu'il sera tenu de paier à son compagnion aussytost le cas advenu ; à quoy faire ils ont respectivement obligé leurs corps et biens etc., sur l'amende du Roy, etc., sans y contrevenir etc., sur peine etc., renonçant etc., faict et passé à Laon par devant nous notaires, et le quatriesme jour de septembre MV^c III^xx et dix huict après midy en l'estude de Cotte, et ont signé (2).

signé :

Estienne GARNIER — Pierre THOULLON
GALLIEN — COTTE

(1) Arch. dép. de l'Aisne, E 500.
(2) Ce contrat d'association fut rompu par un autre acte notarié du 18 août 1599, passé dans la même étude.

III

Association à des fins religieuses et professionelles de cinq musiciens de Laon en 1598 (1).

Comparurent en leurs personnes Regnault de Lompont, Nicolas Camus l'aisné, Raphael de Lompont, Poncelet Sohier, Nicolas Le Cocq, et Nicolas Camus le jeune, tous joueurs d'instrumentz musicaulx demeurans en la ville de Laon, et recongnurent avoir faict et font par ces présentes entre eulx les promesses et conventions qui ensuivent. C'est assavoir qu'ils ont ensemblement promis faire dire et entretenir leurs vies durant, et par chacun an, ung service en l'honneur de Dieu et de Monsieur Sainct Jullien, patron des joueurs d'instruments, en l'église et paroisse de Sainct Jullien de Laon, et au jour qu'escherra la feste au mois d'aoust ; item, lors que l'un des susnommés sera déceddé les aultres seront tenus d'assister à son convoy et enterrement, et faire chanter une messe à l'intention du deffunct ; item, estans l'un des comparans déceddé les aultres entreront en la compagnie selon leur degré, et pour le regard dudict Nicolas Camus le jeune il jouera d'une haulte contre ou ce qui sera advisé pour la commodité de la compagnye ; et les aultres semblablement... (2), que sy quelqu'un des quatre soubmis aux aultres derniers marchandoit quelque bancquet seront tenus d'avoir recours aux derniers, dadvantage que sy quelques ungs d'eulx devenoit malade et que ce pendant il arrivast quelque bancquet sera prins ung aultre pour jouer en sa place et le rosle du contentement de l'aultre sera rapporté et baillé audict malade ; et tout ce que dessus lesdictz comparans susnommés ont promis de tenir, entretenir, et avoir pour aggréable, ferme, et estable à tousjours, sans aucunement aller au contraire en peyne de dix escus d'amende contre celluy qui contreviendra à ce que dessus, qu'il sera tenu de paier et qui appartiendra aux aultres ses compaignons ; à quoy faire et satisfaire ils ont respectivement obligé leurs biens et héritages, sans y contrevenir etc., sur peine etc., renonçant etc., faict et passé à Laon par devant nous notaires royaulx demeurans audict Laon soubzsignés le vingtroisiesme jour de febvrier l'an mil V^{c}IIII^{xx} et dix huict avant midy en l'estude de maistre Cotte l'un desdictz notaires, et ont signé (3).

signé :

REGNAULT DE LOMPONT   CAMUS   R. D. LOMPONT
PONCELET SOHYER   NICOLAS LECOQ
NICOLAS CAMUS
GALLIEN   COTTE

(1) Arch. dép. de l'Aisne, E 499.

(2) Un morceau du registre est détruit à cet endroit du texte.

(3) Par un acte du 20 janvier 1600 inséré dans la marge de la feuille de ce contrat, Poncelet Sohier et Nicolas Le Cocq déclarent se retirer de l'association avec le consentement des autres participants.

LES " *MESLANGES* " D'AUX COUSTEAUX

par Antoine BLOCH-MICHEL

Arthus Aux Cousteaux, maître de musique de la chapelle du Palais, a laissé, on l'a déjà dit (1), surtout des œuvres religieuses : messes, magnificat, noëls ; ou d'inspiration austère : *Quatrains de Mathieu* sur le thème de la mort. Le recueil qui nous retiendra ici se situe, à cet égard, tout à fait à part dans sa production.

Meslanges de M[e] *Artus Aux Cousteaux, maistre de musique de la Sainte Chapelle de Paris.* — A Paris, par Pierre Ballard, 1644. 6 vol. in-Fol.

Ecrits à 4, 5, ou 6 voix (2), ces *Meslanges* sont dédiés à Mathieu Molé, protecteur traditionnel du musicien.

Après bien d'autres, Aux Cousteaux rassemble, sous le titre de *Meslanges*, des chansons appartenant à des genres divers et qui n'ont pas trouvé place dans ses publications antérieures. Les thèmes poétiques peuvent se grouper sommairement en :

1) **Thèmes amoureux.**

Ce sont de loin les plus importants ; ils forment près des trois quarts du recueil. Or, l'un d'eux a été traité en musique avec une insistance particulière : celui de la liberté perdue ; il fait l'objet des deux pièces à suite les plus longues ; celle intitulée *Sur la liberté* (en 9 « parties ») et celle qui débute par *Amour, cruel flatteur* (en 5 « parties »). Toutes deux sont consacrées aux regrets de l'homme tombé en servitude. La première porte un titre significatif. Mais le mot-clef se trouve inscrit dans un vers de la seconde.

« Quand je me ressouviens de ma première vie
« Aux plus infortunés je dois porter envie
« Ne te retrouvant plus, o douce liberté.

Que dans ces pièces élégiaques il s'agisse d'une servitude amoureuse est peut-être secondaire (cela n'apparaît qu'à peine). Le thème a dû tenir particulièrement à cœur au musicien ou à celui dont il s'est fait l'interprète.

(1) Cf. A. Bloch-Michel, *Les messes d'Aux Cousteaux* dans *Recherches sur la musique française classique*, II, 1962.

(2) 3 voix sur 6 se trouvent à la Bibliothèque nationale. Les 6 volumes au complet existent à Oxford, Christchurch College.

On chercherait par contre vainement un même souci de sincérité dans les autres chansons de la même catégorie et qui utilisent le langage de la galanterie pour évoquer les tourments causés au poète par les Philis et les Iris. Du reste, plusieurs pièces de vers dont Aux Cousteaux s'inspire ici ont déjà été mises en musique avant lui. Il n'a donc fait probablement que les prendre dans les recueils de chansons qui lui tombaient sous la main.

2) **Thèmes moraux et religieux.**

Ici, nous retrouvons un Aux Cousteaux plus sincère ; l'auteur des *Quatrains de Mathieu* que hante la pensée de la brièveté de la vie. Les plaisirs mortels ne sont que du vent (1). L'homme célèbre ne connaît aucun bonheur, au contraire de celui qui passe inaperçu (2). Voilà ce que nous enseignent deux chansons. Ailleurs, on trouve une exhortation à la sagesse de l'âge mûr (3). Une courte pièce rappelle, dans un autre esprit, la noblesse de l'origine de l'homme (*Nous ne sommes pas nez de la dure semence de caillouz animez*). Enfin, d'inspiration franchement religieuse, un sonnet, dont Aux Cousteaux n'a gardé que les quatrains, célèbre l'entrée du Christ aux cieux (4).

3) **Thèmes divers.**

a) Chansons à la gloire du roi. Une pièce à suite réunit trois strophes d'un poème célébrant le jeune et glorieux souverain.

b) Thème pastoral : *La terre s'esmaille de vert*, pris à un air de ballet de Boesset.

c) Thèmes populaires. *Girard est un bon compagnon. Vos huis sont-ils tous fermés.* La première pièce, gaillarde, la seconde, élégiaque. On connaît, du reste, de cette dernière, une version antérieure de plus d'un siècle à celle d'Aux Cousteaux.

La structure des chansons est donnée par le tableau suivant :

TITRE	AUTEUR	STRUCTURE DE LA PIÈCE
1) Douce libertée désirée (5).	DESPORTES	
2) Ton départ m'a trop fait connaître.	»	
3) Depuis que tu t'es retirée.	»	9 strophes d'un même poème formant une suite à 9 « parties » à 3, 4, 5 ou 6 voix.
4) Un soin caché de mon courage.	»	
5) Le repos, le jeu, la liesse.		
6) Autre sujet je ne compose.	»	
7) Quel charme ou quel Dieu plein d'envie.	»	

(1) *Quant aux plaisirs mortels.*

(2) *Celui n'est pas heureux.*

(3) *Tirsis, il faut penser.*

(4) *Ouvrez, princes du ciel.*

(5) Mis en musique auparavant dans CHARDAVOINE, *Le Livre des plus belles... chansons*, 1576, et par BOYER (J.), *Airs à 4 parties*, 1619.

8) Les traits d'une jeune guerrière. 9) Las donc, sans répit je t'appelle.	DESPORTES »	
10) Nous ne sommes pas nez.		8 vers en une pièce.
11) Ah ! Mon Dieu je me meurs.	DESPORTES	2 quatrains d'un même sonnet (sans les tercets) en une seule pièce.
12) Beaux yeux, ne versez plus de larmes.		6 vers en une pièce.
13) Vous jeunes gens qu'amour desja menace (1).	BAIF	1 strophe isolée en une pièce.
14) Celui n'est pas heureux.		4 vers en une pièce.
15) Amour, cruel flatteur. 16) De moy mesme et des miens. 17) Quand je me ressouviens. 18) Mais pendant qu'abusé. 19) Amour laisse moy donc.		5 strophes d'un même poème formant une suite de 5 « parties », à 3, 4 ou 5 voix.
20) Sont-ce les yeux d'Angélique ou d'Amour ? (Madrigalle).		5 vers en une pièce.
(21 Yeux qui guidez mon âme (2). 22) C'est vous qui me rendez. 23) Vous pouvez d'un clin d'œil.	DESPORTES	Un sonnet traité en une suite de 3 « parties » (une pour chaque quatrain, une pour les 2 tercets ensemble).
24) Quant aux plaisirs mortels.		1 strophe isolée en une pièce.
25) Tirsis, il faut penser.	RACAN	1 strophe isolée en une pièce.

(1) Mis en musique dans CHARDAVOINE, *id.*
(2) Mis en musique par CAIGNET, *Airs de cour*, 1597.

26) Cette beauté fière et cruelle (1). 27) Elle se plait à me deffendre.		2 strophes d'un même poème en une suite de 2 « parties ».
28) Vos huis sont-ils tous fermez ? (Villageoise) (2).		Plusieurs couplets d'une chanson (?) en une seule pièce.
29) Tu ne gardes jamais.		4 vers en une pièce.
30) Ouvrez, princes du ciel.		2 quatrains d'un sonnet (?) en une seule pièce.
31) La terre s'esmaille de vert (3).		4 strophes d'un même poème en un seule pièce.
32) Iris, vos rigueurs inhumaines (4).		1 strophe en une pièce.
33) Grand roy pour qui le ciel. 34) Partout votre grandeur. 35) Par les vœux de la reine.		2 strophes d'un même poème en une suite de 3 « parties ». Un même refrain sur 2 vers à la fin de chacune.
36) Girard est un bon compagnon (Voix de ville).		8 vers en une pièce.

On remarquera donc que :

1) Aux Cousteaux emprunte généralement des fragments de poèmes. Le sonnet (21-22-23) est entier. Ailleurs, il a éliminé les tercets (11 et 30).

2) Il ignore absolument la forme de l'« air », où toutes les strophes sont chantées sur la même musique. Parfois il réunit celles-ci dans la même pièce, parfois il les traite en une suite de plusieurs « parties », dans ces dernières, le nombre de voix utilisées variant avec l'expression recherchée :

(1) Mis en musique par Boyer (J.), *Livre de chansons...* II, 1642 et *Airs de cour à 1 voix...*, 1623.

(2) Mis en musique par Godard dans le *Vingt-quatriesme livre d'*Attaingnant, 1547, et par La Grotte dans *Meslanges de chansons* de Le Roy et Ballard, 1572.

(3) Mis en musique par Boesset (A.) dans *IIIe Livre d'airs de cour*, 1621.

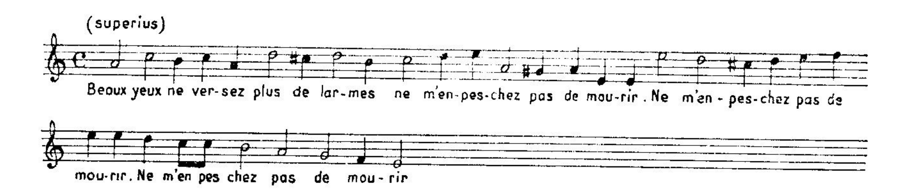
(4) Mis en musique par le même : *IVe Livre d'airs de cour*, 1624 ; et dans *Airs de cour de differens autheurs avec la tablature de luth*, 1623 ; et dans 6e *Livre d'airs de cour...* de P. Ballard, 1624.

l'emploi des trois voix supérieures seulement pour les effets de douceur, par exemple.

Dans la suite (33-34-35) seulement on trouve un élément mélodique commun aux différentes « parties » et un refrain commun. En outre, le ou les derniers vers de certaines pièces sont chantés deux fois.

Aux Cousteaux, qui se reconnaît pour héritier des Lassus et des Claude Le Jeune, pratique presque toujours dans ses *Meslanges* les règles traditionnelles de la polyphonie vocale : entrée successive des voix en imitation (mais parfois entrée simultanée de deux parties à intervalle de tierce ou de sixte), répétition de paroles, parfois homorythmie sur une syllabe, un mot, rarement une phrase.
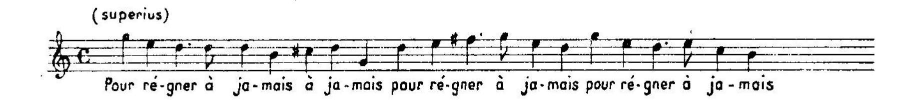
Notre musicien semble assez faiblement pourvu d'inspiration mélodique. Le seul thème vraiment intéressant du recueil, celui de *La terre s'esmaille de vert*, un peu brodé sans doute, est emprunté à Boesset. Est-il aussi l'objet d'un emprunt, cet heureux début dans le style de la chanson galante ?



On remarquera le saut de quarte sur les mots *de mourir.*

Parfois des répétitions de mots avec une progression mélodique ascendante.
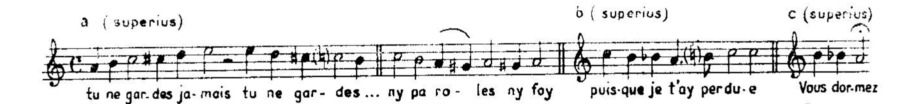
Cas particulier, dans *Ouvrez, prince du ciel* : pour évoquer une fête religieuse, Aux Cousteaux se livre, semble-t-il, à un essai de musique imitative du son des cloches.
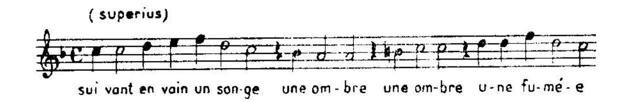


Dans ses chansons galantes, il fait, comme ses contemporains, grand usage du chromatisme à des fins expressives. Celui-ci peut affecter une phrase entière (début de *Cette beauté fière et cruelle*). (1).

Mais on rencontre souvent aussi trois ou quatre demi-tons successifs, parfois chargés d'une intention ironique (a), élégiaque (b), ou servant à conclure dans l'inquiétude (c).

(1) Boyer utilise un timbre presque identique.

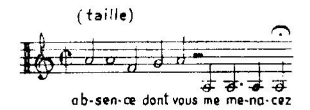


Comme dans ses messes, Aux Cousteaux fait preuve, dans ses *Meslanges*, d'un sens assez juste de la déclamation. Il sait ponctuer et suspendre son discours. En particulier, les premiers mots des textes, placés en interjection : *Yeux* ! *Tirsis* ! *Las* ! *Amour* !, etc., sont traités en valeurs longues et souvent suivis d'un temps d'arrêt. Mais ces hachures peuvent paraître au milieu de la pièce.



Souvent, procédé qui lui est cher, il y pratique des illogismes de manière à en tirer des effets humoristiques. Cela au milieu de chansons de ton grave par ailleurs : *Grand roi pour qui le ciel a fait tant de... miracles.*

Parfois un temps de repos entre le sujet et le verbe.



Ici, la fausse impression d'effroi est accrue par le saut d'octave vers le grave. Ou encore, la chose se rapportant au mot : *Je... soupire.*

L'homme cultivait l'irrévérence aussi bien dans sa musique que dans sa vie.

Du point de vue rythmique, les *Meslanges* présentent moins d'intérêt que les messes.

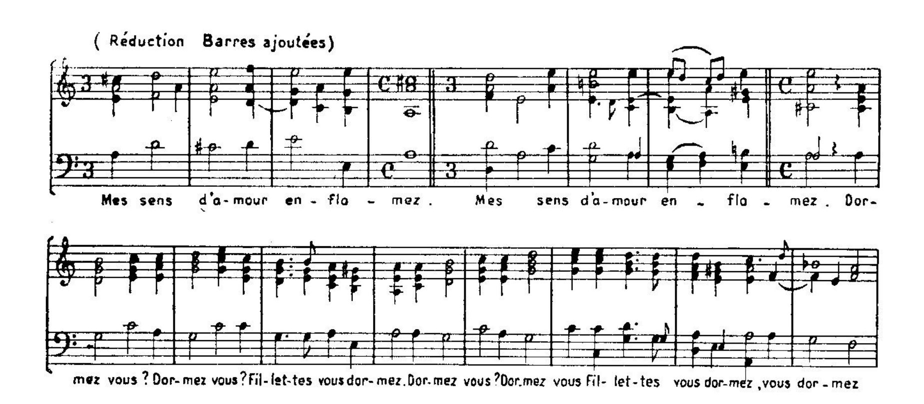
A noter exceptionnellement une syncope (signe c à la clef), syncope de la noire entre deux croches (*Beaux yeux*).

Dans plusieurs passages, les éléments entrant en style imitatif aux différentes voix successives sont, non pas mélodiques, mais des cellules rythmiques.

c ♩ ♫ ♩. ♪ ♩ ♩
Fu-yez, fuyez ce trais-tre

L'usage de l'homorythmie et des valeurs pointées apparaît surtout dans deux pièces du recueil : *Ouvrez, princes du ciel* et *Vos huis sont-ils tous fermés* ? C'est également dans ces deux chansons seulement qu'on trouve l'emploi de changement de mesures (binaires et ternaires). En outre,

nous notons, toujours dans *Vos huis*, le passage suivant où une harmonie répétée soutient une progresssion mélodique, et nous ne le citons qu'en raison de son caractère exceptionnel dans les *Meslanges* :

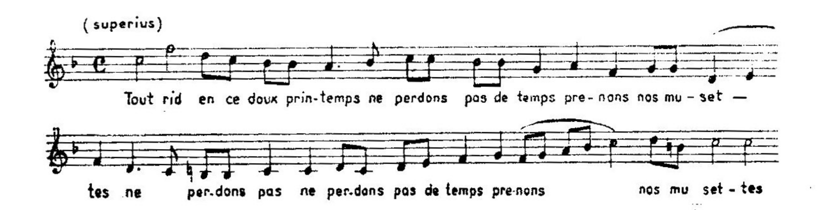


La science des accords d'Aux Cousteaux, dans ce recueil, fait une très large place aux dissonances. Il s'agit surtout de retards dont la résolution s'accompagne fréquemment d'un changement d'harmonie. (On relève également un retard double). Les septièmes apparaissent surtout sous la forme de l'accord de sixte et quinte. On trouve souvent aussi des notes de valeur brève (croches) présentant un caractère d'appoggiature.

Pour finir, nous croyons devoir consacrer quelques lignes à part à trois pièces du recueil :

1) Les chansons d'après A. Boesset (*La terre s'esmaille de vert* ; *Iris, vos rigueurs inhumaines*). Celles que le surintendant de la musique royale a fait paraître sur ces paroles se trouvent dans ses 3e et 4e *Livres d'airs de cours* (1621 et 1623). Elles précèdent la parution de celles d'Aux Cousteaux de plus de vingt ans. Et, à moins que les deux musiciens n'aient eu recours à une même source, l'influence de Boesset sur notre Picard est manifeste. Mais, d'autre part, l'écriture d'Aux Cousteaux diffère délibérément : chez Boesset, forme de l'air (toutes les strophes du poème chantées sur la même musique, homorythmie, aucune répétition de paroles). Chez Aux Cousteaux, recours volontaire à une forme plus ancienne : celle de la Renaissance avec répétitions de mots, et enchaînement continu de toutes les paroles. En outre, tandis que le premier, dans sa version polyphonique, n'utilise que quatre voix (on n'en conserve que trois sur quatre à la Bibliothèque nationale, mais cela suffit pour se faire une idée de l'ensemble), le second en met six en jeu, compliquant ainsi la difficulté de la composition.

Dans *La terre s'esmaille de vert,* Aux Cousteaux emprunte le joli thème et l'on relève dans son développement cette phrase heureuse :



En outre, usant de valeurs plus brèves, il accélère l'allure adoptée par son prédécesseur et fait, d'un air de ballet, une chanson plus vive.
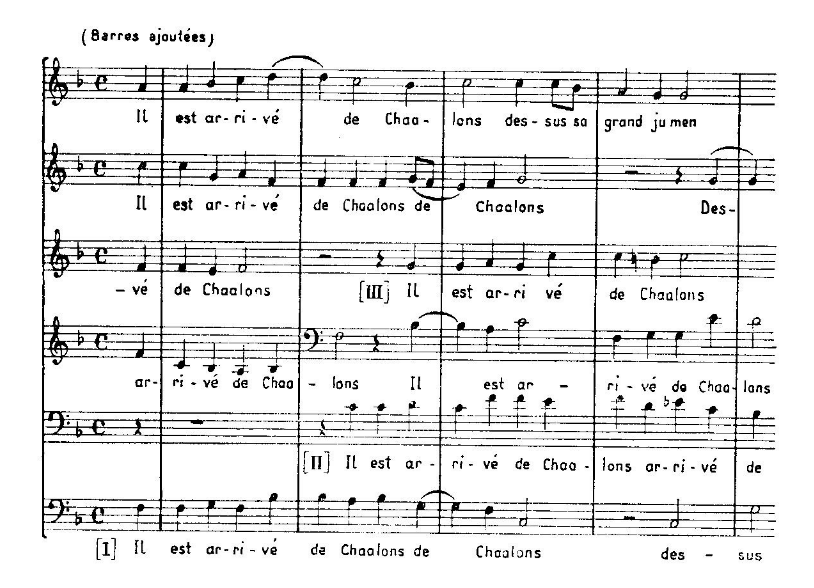
Dans *Iris, vos rigueurs inhumaines,* notre Picard n'emprunte que l'élément rythmique (a), qu'il inverse souvent (b et c)

a). I ris vos ri - gueurs b). c).
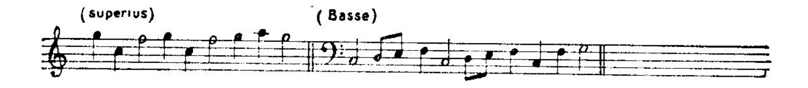
l'exercice qu'il se propose (s'il n'est pas exagéré de parler ainsi) consistant à répéter ce schéma le plus souvent et le plus longtemps possible et à le propager, par l'emploi d'un chœur à six voix, sur toute la hauteur de la tessiture de l'ensemble.

2) *Girard est un bon compagnon.* Qualifiée de « voix de ville », c'est une chanson populaire dont on peut reconstituer aisément la structure primitive : un huitain, les vers 3 et 4 répétant la mélodie des deux premiers, probablement une structure semblable pour les quatre derniers. Nous ne connaissons malheureusement pas de versions antérieures à celle qu'Aux Cousteaux nous donne à six voix. L'originalité de cette chanson par rapport aux autres du recueil est double :

a) Le thème, assez court, des vers 1 et 3 est introduit successivement à toutes les voix à très bref intervalle de temps et sans subir ces déformations qu'engendrent souvent les exigences du contrepoint (il n'y en a que lorsque deux parties entrent en même temps, l'une à la tierce ou à la sixte de l'autre). Et pour ce faire, l'harmonie accumule les dissonances. Remarquons en particulier ce passage où le thème se fait entendre dans le ton initial (I), puis à la quinte (II), puis à la quinte de ce dernier ton (III), ainsi que la dissonance sur le *si* ♭, à la basse sur la syllabe *lons.*



b) Les 6ᵉ et 8ᵉ vers s'achèvent sur des vocalises burlesques extrêmement longues avec sauts de quarte et quinte, dont on voudrait savoir si notre musicien les a inventées ou seulement empruntées.



CONCLUSION

A peu de choses près, Aux Cousteaux se montre ici comme dans ses messes un artiste doué d'un métier solide plutôt qu'inspiré.

Par plus d'un côté ses *Meslanges* font penser aux recueils de Claude Le Jeune parus sous le même titre, surtout à celui de 1612 : suites composées de plusieurs « parties » où le nombre de voix varie, style contrapunctique, peu d'homorythmie, parfois un passage à mesure ternaire, discours coupé de respirations. Bien plus, lorsqu'il s'inspire de Boesset, c'est encore dans le style du Valenciennois qu'il écrit. Par contre, il est bien de son époque, cet Aux Cousteaux qui célèbre les Philis, qui chromatise à outrance, qui charge son harmonie de tant de dissonances.

Antoine Bloch-Michel.

POUR UNE MEILLEURE BIOGRAPHIE DE MÉZANGEAU

par Michel LE MOËL

Parmi les musiciens célèbres dans la première moitié du XVIIe siècle, s'il est une figure dont les traits nous échappent, c'est bien celle de René Mézangeau. La date même de sa mort est demeurée jusqu'alors inconnue : on la situait avec vraisemblance entre les années 1636 et 1639. La confrontation entre différents textes inédits d'archives et la liste d'actes déjà connus, tirés du *Fichier Laborde* (1), apporte maintenant quelque contribution à une connaissance plus intime du maître de Denis Gaultier.

A défaut d'informations nouvelles concernant le déroulement de sa carrière musicale à la Cour et à la Ville, les sources recueillies au Minutier central et dans le fonds du Châtelet des Archives nationales nous font à tout le moins entrer dans le cadre de la vie personnelle du grand luthiste, depuis 1619, date connue de son mariage, jusqu'à sa mort, et même... un peu au-delà.

La première place revient à l'inventaire après décès du musicien (2) dont l'examen attentif apporte l'essentiel de cette documentation. Il fut dressé le 23 février 1638 « à la requête de honorable femme Margueritte Jaquet, vefve de feu noble homme René Mezangeau, bourgeois de Paris, demeurant rue des Petits-Champs (3), paroisse St Médéricq, en son nom et à cause de la communauté qu'elle a eu avec ledit deffunt Mézangeau, et encore comme tutrice de Françoise et Charles Mézangeau, enfans mineurs dudit deffunt et d'elle... ». Si on signale que le long préambule coutumier à tout inventaire mentionne qu'elle « fut esleue » tutrice par acte du Châtelet le 29 janvier précédent, voici déjà apportées de sérieuses précisions : un décès survenu probablement au seuil de l'année 1638, une domiciliation parisienne maintenant connue, deux enfants survivants parmi tous les baptistaires et convois relevés sur la morne liste du *Fichier Laborde*.

En reprenant ces précieuses fiches, on s'aperçoit en effet que Mézangeau, tout en demeurant dans un quartier partagé entre les paroisses de Saint-Nicolas-des-Champs et de Saint-Merry, semble avoir souvent changé

(1) Bibl. nat., Ms. fr. Nouv. acq. 12155-12156.
(2) Arch. nat. Min. centr., CXII, 309.
(3) Rue des Petits-Champs (Saint-Martin) : actuellement rue Brantôme.

de résidence avant de se fixer rue des Petits-Champs-Saint-Martin. Entre 1621 et 1623, il demeure rue des Ménétriers ; de 1623 à 1625, la rue Grenier Saint-Lazare l'accueille ; en 1626, il habite rue Beaubourg ; en 1629-1630, il s'est transplanté rue au Maire. En 1631, enfin, une quittance mentionnée dans l'inventaire des « titres et papiers » nous apprend qu'il était logé moyennant rémunération, chez son beau-père. C'est une curieuse figure que ce Jean Jacquet, qui survivra à deux gendres disparus assez jeunes : un musicien et un peintre (1).

En 1630, il vend au ménage Mézangeau pour 3130 livres une maison à Romainville ; en 1634, c'est la demeure où mourut Mézangeau que son beau-père, tuteur des enfants de son fils Germain Jacquet, lui cédait moyennant 7000 livres. Cette maison semble modeste : l'inventaire ne nous indique que deux chambres et un grenier au-dessus du rez-de-chaussée. Il s'agit d'ailleurs d'un type de construction parisienne à une seule pièce par étage, d'un caractère assez commun au XVIIe siècle et dont il reste encore quelques exemples dans les vieux quartiers des Halles ou de Saint-Denis. Le mobilier, peu fourni, n'offre rien de très remarquable. Une certaine abondance de tableaux peints sur bois ou sur cuivre représentant « les mois de l'année », des « vendangeurs », une « mer agitée », « l'armement de Cupidon », ainsi que des sujets plus religieux, garnissaient la chambre des époux. Une épinette sans doute médiocre (prisée 8 livres), mais surtout trois luths d'une valeur de 50, 40 et 20 livres, attestaient davantage les activités de Mézangeau. Au demeurant peu de « bagues et joyaux », mais deux enfants encore en bas âge : Françoise, que l'on avait placée comme novice à l'abbaye Blanche, près de Mortain, et Charles Mézangeau, baptisé à Saint-Merry le 26 janvier 1636.

La situation matérielle laissée par Mézangeau en 1638 était donc des plus modestes. Marguerite Jacquet semble avoir su rapidement faire face à sa nouvelle existence. Il n'est que de laisser parler les textes.

« Le samedy 7e jour de 7bre 1641, furent fiancés : Pierre d'Archy, escuyer, sieur de la Gilleraye, et Marguerite Jacquet, veufve de René Mézangeau, musicien du Roy, tous deux de ceste paroisse, en présence du costé du fiancé de Louis d'Archy, escuyer, frère dudit fiancé, et de demoiselle Simonne Boutart, sœur de mère dudit fiancé, et de costé de la fiancée de Mr Jean Jacquet, père de ladicte fiancée, et de Martin Massias.

« Espouzez le mardi 10e jour dudit mois et an que dessus, avec publication d'un ban solennel et dispence des deux autres. Lesquelles parties ont déclaré qu'il est issu d'eux deux, deux enfans, scavoir : une fille appellée Marguerite Louise d'Archy, aagée de dix-huit mois ou environ, et l'autre un fils nommé Gilles d'Archy, âagé de douze ou treize jours ou environ,

(1) Jean Le Texier, peintre du roi, époux de Marie Jacquet. Son inventaire après décès est dressé le 20 octobre 1638, dans la même liasse du Minutier central précité.

lesquels deux enfans ont esté mis dessous le poisle, avec lesdicts père et mère, pour estre légitimé, suivant l'ancienne coustume de l'Eglise ».

Saint-Merry. 32.

Quinze ans plus tard nous retrouverons Charles Mézangeau à propos d'une querelle de famille autour de sa tuition en 1656 (1). On y voit notamment défiler J. Jacquet, maître maçon, grand oncle maternel, Claude, oncle et maître faiseur d'instruments de musique, Claude « le jeune », cousin germain « maître organiste » fils de J. Jacquet « aussi maître maçon » subrogé-tuteur et Daniel Batilly « ami », maître joueur d'épinette. Françoise Mézangeau citée, a aussi survécu. Mais quel état fit-on embrasser au jeune orphelin ? Disparut-il prématurément ? Les sources d'archives renferment peut-être quelques témoignages concernant le fils de celui à qui Gaultier dédiait le célèbre « Tombeau de M. de Mézangeau ».

Michel Le Moel.

(1) Arch. nat. Y 3938 (13 et 20 sept., 20 nov. 1656).

LOUIS DE MOLLIER,

MUSICIEN

ET SON HOMONYME MOLIÈRE

par Elizabeth MAXFIELD-MILLER

Beaucoup de gens oublient ou ne savent pas qu'il y avait deux Molière au XVIIe siècle dont les noms se prononçaient de la même façon, qui apparaissaient dans les spectacles de la cour (1658-1665) avec un égal succès et qui ont souvent été confondus par les générations suivantes, parce que, même avant la fin du XVIIe siècle, Jean-Baptiste Poquelin dit Molière (1622-1673) avait complètement éclipsé Louis de Mollier (c. 1615-1688). (1).

La confusion vient de l'orthographe, car on trouve des formes différentes du nom pour tous les deux : Molier, Moliers, Maullier, Mollier, Molliere et, le plus souvent, Moliere (2). Plus tard, tandis que la réputation du dramaturge éclipsait déjà celle du musicien, celui-ci s'appelait « le petit Moliere », comme dans le *Mercure galant* (juillet 1677, p. 103).

Pour distinguer clairement les deux hommes ici, nous pouvons employer l'orthographe choisie par chaque homme pour sa signature : Mollier pour le musicien qui signait « De Mollier ./. », et Molière pour Jean-Baptiste Poquelin qui signait toujours « J.B. Poquelin Moliere ./. » ou « J.B.P. Moliere ./. » (3).

L'erreur provient en partie de ce qu'ils apparaissent à la cour de Louis XIV en même temps (1658-1665). Louis de Mollier se retire de la cour en 1665, surpassé comme musicien par le jeune Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Mollier était polyvalent : compositeur de musique, de ballets, de chants, joueur de luth, maître de musique des « Enfants de la Chambre... et de la Chapelle » de Louis XIV, maître de musique du Dauphin, et toujours danseur de la cour. Comme dit Fournel (4), « malgré la variété

(1) Avec l'autorisation de l'éditeur de *Modern Language Notes*, cet article se base sur mon article *Moliere and his homonym Louis de Mollier*, dans *Modern Language Notes*, LXXIV (1959), pp. 612-621. Mais j'ai refondu l'article grâce à de nombreuses modifications et additions d'après de nouvelles recherches effectuées à Paris l'été 1960, avec l'assistance de bourses accordées par The American Academy of Arts and Sciences et The American Philosophical Society.

(2) L'accent est surtout une addition du XVIIIe siècle. Le XVIIe siècle emploie parfois *é* ou *è*, mais les signatures sont sans accent. Voir *Le Moliériste* I (1879-1880), p. 48.

(3) Le paraphe ./. est le même pour les deux. Molière l'utilise en 1643, un an avant d'employer son pseudonyme pour la première fois.

(4) Victor Fournel, II, p. 194. Voir note 6 pour les détails bibliographiques.

et l'étendue de ses aptitudes, peut-être à cause de cette variété même, il avait été vite effacé ». En plus de ses dons musicaux, il était poète. Dans les collections contemporaines de poésie, la signature « M » ou « Molière » indique quelquefois Molière, mais plus souvent Mollier. Plusieurs poèmes, longtemps attribués à Molière, appartiennent avec certitude à Mollier (5).

Il existe aussi une confusion pour « Mlle Moliere » à la cour entre 1662 (date à laquelle Armande Béjart devient « Mlle Moliere » par son mariage) et 1664 (date du mariage de la fille du musicien avec Léonard Itier, après lequel elle est toujours « Mlle Itier »). Il faut donc lire soigneusement les remarques sur « Mlle Moliere » pendant cette période, bien qu'il soit clair que toute mention de Mlle Moliere avant 1662 concerne la fille de Mollier, et après 1664 la femme de Molière.

Les années de jeunesse de Louis de Mollier sont ensevelies dans le mystère. La chronologie suivante, surtout de son âge mûr, a été établie avec l'aide de documents de diverses bibliothèques et archives de Paris, des gazettes contemporaines, des collections de ballets, et de différents articles et livres sur la musique de cette période (6).

(5) Molière, *Œuvres*, éd. Grands Ecrivains (Paris, 1873-1900), IX, pp. 567-568 et *Le Moliériste* III (1881-1882), pp. 170-171 ; 316-317 et VI (1886-1887), p. 61. Mais pour les détails complets, voir Fr. Lachèvre, *Les recueils collectifs de poésies publiés de 1597 à 1700*, 4 vol. (Paris, 1901-1922) pour Mollier : II, pp. 381-382 et III, pp. 452-453 ; et pour Molière : II, pp. 380-381 et III, pp. 450-452.

(6) Les plus importantes des sources de renseignements sur Louis de Mollier sont :

Castil-Blaze (François Henri), *Molière musicien*, 2 vol. (Paris, 1852), I, pp. 132-133.

Du Mesnil (E. Révérend), *François de Molière, Seigneur d'Essertines...* (Charolles, 1888), pp. 53-60 sur Louis de Mollier.

Fétis (F.J.), *Biographie universelle des musiciens*, 2e édit. (Paris, 1864).

Fournel (Victor), *Les contemporains de Molière*, 3 vol. (Paris, 1863-1875). II, pp. 193-194.

Jal (Auguste), *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire* (Paris, 1872), pp. 876-877.

Lacroix (Paul), *La jeunesse de Molière...* (Bruxelles et Leipzig, 1856), pp. 147-158.

Livet (Charles), *Les intrigues de Molière...* (Paris, 1877), pp. 123-125, actes civils sur Louis de Mollier, d'après Beffara.

Loret (Jean), *La Muze historique...*, éd. Ch. Livet, 4 vol. (Paris 1857-1878) ; sur Mollier : II. 240, 301, 446, 508 ; III, 170 ; IV, 33 ; et sur sa fille : II, 240 ; III, 24, 170, 498.

Lully (Jean-Baptiste), *Œuvres complètes...*, éd. Henry Prunières, *Les Ballets*, 3 vol. (Paris, 1931-1938), surtout l'introduction.

Magne (Emile), *Scarron et son milieu*, nouv. édit. (Paris, 1924), pp. 48 et 246.

Mélèse (Pierre), *Répertoire analytique des documents contemporains d'information et de critique concernant le théâtre à Paris sous Louis XIV* (Paris, 1934), bibl. pour Mollier, pp. 29 et 76 et pour certains ballets sous la date du ballet.

Moland (Louis), *Molière, sa vie et ses ouvrages* (Paris, 1887), pp. 13-14.

Le Moliériste, éd. Georges Monval, 10 vol. (Paris, 1880-1889), I, p. 231 ; III, pp. 67-68, 170-171, 316-317 ; VI, p. 61 ; X, p. 360.

Prunières (Henry), *La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully* (Paris, 1929), passim.

Riemann (H.), *Dictionnaire de musique*, trad. Georges Humbert, 3e édit. (Paris, 1931).

Rothschild (James N.), édit., *Les continuateurs de Loret, 1669-1689...* 2 vol. (Paris, 1881-1882), I, pp. 487 et 613 sur Mollier.

Werth (Werner), *François de Molière, sein Leben und seine Werke* (Berlin, 1916), pp. 1-6 passim sur Mollier.

CHRONOLOGIE DE LA VIE DE LOUIS DE MOLLIER (c. 1615-1688)

1615 (?). — Date exacte, lieu et famille pas encore établis. Un des grands-pères était Louis Brodey, « m^e tailleur d'habits, demeurant rue Quiquetonne, paroisse Saint Eustache » et sa grand-mère Anne Bouillerot selon un document du 6 avril 1636 (Min. centr. II, 151). (7).

1615-1636. — Presque pas de connaissances sur la jeunesse de Mollier. Probablement une bonne éducation musicale et littéraire.

1636, 6 *avril.* — Mollier apparaît dans le document cité ci-dessus (Min. centr. II, 151) comme « gentilhomme servant de Madame la comtesse de Soissons ». Il était son « gentilhomme pour les menus plaisirs » et organisait les soirées pour elle, à Paris et dans sa maison de campagne à Bonnétable près du Mans, où elle invitait souvent des troupes de campagne à jouer (8).

1640. — Publication, par Louis de Mollier, de ses *Chansons pour danser* (Paris, Robert Ballard, 1640) (Bibl. nat. Rés. Ye 4423). Quelques-unes de ces chansons sont assez scabreuses.

1640-1641. — Un « sieur de Mollier » et une « Mlle Moliere » apparaissent parmi les danseurs des ballets de cour. Peut-être Mollier lui-même, ou son père et sa mère et sa sœur.

1642, 2 *juin.* — Mariage de Louis de Mollier, « gentilhomme servant de Madame la contesse (sic) de Soissons », avec Adrienne Jacob, fille de Jacques Jacob, avocat au Parlement (9).

1644, 22 *janvier.* — Baptême, à Saint-Roch, de Marie-Blanche de Mollier (1644-1733), plus tard danseuse et chanteuse célèbre, qui avait fait son début à huit ans avec son père. En 1659, Loret l'appelle : (10)

> ...la très-mignonne Molière (sic),
> Objet qui n'a rien que de doux
> Qui toucha les cœurs de tous.

Scarron parle d'elle et de toute sa famille dans sa *Gazette burlesque* du 23 février 1655 (11) :

> Je fis chère très singulière
> Avecque l'aimable Mollière (sic)
> La femme de Mollière aussy
> Et sa fille ange en raccourcy.

1644, 17 *juin.* — Mort de la comtesse de Soissons (1577-1644). Alors Mollier s'attache à la cour comme joueur de luth et comme danseur.

1645. — *Ballet de l'Oracle de la Sibylle de Pansoust* au Palais Royal. La musique est attribuée à Mollier.

1646. — Mollier est nommé « joueur de luth de la chambre du roi » (Arch. nat. Z^{1a} 472) ;

(7) Abréviation pour « Minutier central des Archives nationales, étude II, liasse 151 ». Les notaires des études citées dans cet article nous ont gracieusement donné la permission de publication. Je voudrais ici exprimer aussi ma reconnaissance à Madame Madeleine Jurgens, Mlle Marie-Antoinette Fleury et M. André Legoy, trois archivistes au Minutier central qui m'ont souvent aidée dans la lecture des documents.

(8) Magne, *op. cit.*, p. 48.

(9) Jal, *op. cit.*, p. 877. Après la mort de Jacques Jacob, son poste comme « avocat aux conseilz du Roy » est vendu (7 novembre 1650) par sa fille Adrienne et son fils Antoine Jacob pour qui Mollier est procureur. On emploie cet argent pour payer les dettes du père Jacob. (Deux documents à la Bibl. du Cons. de musique à Paris).

(10) Loret, *op. cit.*, III, p. 24.

(11) Cité par Moland, *op. cit.*, p. 13. Les numéros de cette *Gazette* de Scarron apparaissaient en 1655 et étaient réunis dans un *Recueil des épistres en vers burlesques* en 1656. Mais le livre est bien rare et difficile à trouver.

1648, 23 *janvier.* — *Ballet du dérèglement des passions.* Mollier dans 3 rôles. Mollier est nommé « joueur de luth à survivance de François Richard ». (Arch. nat. Z^{1a} 473).

1649, 6 *février.* — Baptême à Saint-Eustache du fils de « Louis Molier (sic) », Alexis Mollier, dont on ne sait rien de plus (ms. Beffara).

1650, 11 *octobre.* — Mollier est officiellement « maistre ordinaire pour le luth des enfans de musique de la Chambre de sa Majesté... et maistre pour le luth des enfans de la chapelle de sadite Maiesté » (Arch. nat. Z^{1a} 472). A cette époque, il habite « rue Saint Honoré, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois ».

1651, 26 *février.* — *Ballet de Cassandre* avec paroles de Isaac de Benserade (1613-1691), compositeur inconnu. Ici, le jeune Louis XIV, à treize ans, danse pour la première fois. Mollier danse trois rôles dans ce ballet (12).

1651, 2 *mai.* — *Ballet du Roy des Festes de Bacchus, dancé* (sic) *par sa Majesté* (Paris, Robert Ballard, 1651) (13), avec paroles de Benserade et musique de Mollier qui y danse trois rôles. Sa fille « la petite Mollier » à huit ans y danse aussi. A la fin du ballet, Mollier, qui figure l'une des neuf Muses, danse avec le Roi en Apollon. Selon les contemporains, Mollier était une petite personne pleine de grâce, ce qui peut expliquer le grand nombre de rôles féminins qu'il danse dans les divers ballets.

1653, 23 *février.* — *Ballet royal de la nuit* dansé par le Roy au Louvre, avec paroles de Benserade, musique de Jean de Cambefort et quelques fragments de Lully. Mollier danse plusieurs rôles, dont deux avec le Roi. C'est dans ce ballet que Jean-Baptiste Lully fait ses débuts comme danseur.
Cette année Lully est nommé « compositeur de la musique instrumentale de la chambre » (Arch. nat. O^1 7, f° 165), et il commence à collaborer avec Mollier, Mazuel, Beauchamps, Boesset et d'autres. Mais peu à peu il les dépasse tous.

1654, 17 *février.* — *Ballet des proverbes* par Benserade, avec des fragments de Lully. Mollier y danse une Espagnole près du Roi déguisé en Espagnol.

1654, 14 *avril.* — *Ballet des nopces de Pelée et Thetis* au Petit Bourbon, par Benserade et Lully. Le roi y danse et Mollier dans quatre rôles avec lui.

1654, 30 *novembre.* — *Ballet du Temps dansé par le roy* par Benserade, avec musique de Mollier, Boesset et Lully. Le Roy et Mollier dansent chacun un Moment et la petite Mollier une Minute.

1655, 4 *février.* — *Ballet des plaisirs dansé par Sa Majesté*, par Benserade et Lully. Mollier y danse un rôle.

1655, 21 *février.* — Scarron préside une soirée de gala (payée par le marquis d'Anglure) pour laquelle Mollier arrange la musique et accompagne la chanteuse au théorbe (14). Scarron rapporte dans sa *Gazette burlesque* (15):

La théorbe du cher Molière
En ce rencontre fit des mieux.

1655, 30 *mai.* — *Ballet des Bienvenues* à Compiègne, par Benserade et Lully. Pour les noces de Mlle Martinozzi et le fils du duc de Modène (amant de Madeleine Béjart, actrice et amie de Molière). Le roi n'y danse pas, mais Mollier danse quatre rôles.

(12) Les ballets imprimés indiquent toujours « dansé par le roy ». Voir Louis César, duc de La Vallière, *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques par ordre chronologique* (Paris, 1760), pour une liste complète.

(13) Dans Lully, *Ballets*, *op. cit.*, I, en face de p. 96 il y a un portrait marqué « Habit de Debauché porté par Louis de Mollier ». Reproduit par Fr. Hillemacher p. 142, dans sa *Galerie historique des portraits des comédiens de la troupe de Molière* (Lyon, 1869).

(14) Magne, *op. cit.*, p. 246.

(15) Cité par Julien Tiersot, *La musique dans les comédies de Molière* (Paris, 1922), p. 63. Voir aussi Magne, *op. cit.*, p. 246.

1656, 16 *janvier*. — *Ballet de Psyché ou la puissance de l'amour*, dansé au Louvre par le Roi. Mollier et sa fille dansent dans ce ballet dont on ne connaît pas le compositeur.

1656, 19 *février*. — *Ballet de la Galanterie du Temps*, dansé au Louvre par le Roi, paroles de Beauchamp et musique de Lully. Mollier y danse un rôle.

1656, 6 *septembre*. — Voici l'apogée de la carrière de Mollier, qui a l'honneur d'arranger le ballet et la musique pour la visite de la reine Christine de Suède. Loret, dans sa lettre du 9 septembre 1656 (II, 240), loue Mollier et sa fille qui dansent devant la Reine. Hesselin, hôte de la Reine, dit Loret :

Luy fit ouïr de jolis Vers,
Animez par de fort beaux airs,
Que d'une façon singulière,
Avoit faits le sieur Molière,
Lequel, outre le beau talent,
Qu'il a de Danseur excélent,
Met heureusement en pratique
La Poësie et la Musique.
Sa fille, qui n'a que dix ans (16),
Par ses traits doux et plaisans,
Par les charmes de son enfance,
Clavessin, castagnettes, dance,
Agréa, mesmement, bien fort
A cette Merveille du Nord.

Et l'auteur anonyme de la *Relation*... (1656) écrit de cette fête (17) :

« Dans la rencontre de ce magnifique divertissement... on peut dire sans flatterie que le sieur de Molière (sic) s'est surpassé lui-même, tant par lesdits beaux vers et le merveilleux air du ballet, lequel fut accompagné d'une symphonie toute divine, que par la politesse et la justesse de sa danse, faisant admirer à tout le monde ce qui rassemble en sa seule personne un poëte galant, un savant musicien et un excellent danseur ».
Le lendemain, Mollier a accompagné la chanteuse Madame Saint-Thomas sur le théorbe et plus tard sa fille a dansé. Lacroix (18) cite un poème de trois strophes que Mollier a écrit et chanté pour la reine et note que cette poésie de Mollier ne serait pas indigne de son grand homonyme.

1656-1657. — Le Roi continue de plus en plus à favoriser Lully et en 1656 il lui confie la direction des Petits violons puisque, aux dires de Prunières, les « 24 violons du Roy, tous très français, n'aimaient pas Lully (19) ». Avec l'aide du duc de Guise, les musiciens français ont monté, le 12 février 1657, un ballet sans Lully avec la musique de Mollier. Ce *Ballet des plaisirs troublés* (paroles du duc de Guise) était présenté devant le Roi dans la grande salle du Louvre. Malheureusement pour les musiciens français, la musique de Mollier était bien inférieure à celle de Lully dans son *Ballet de l'amour malade* un mois auparavant (17 janvier 1657), et toute l'affaire ne faisait que couronner les efforts de Lully à la cour. Plus tard, Lully a fait quelques concessions pour « réaliser un harmonieux équilibre entre les airs français et italiens » (20).

(16) Douze ans puisqu'elle est née en 1644.

(17) *Relation de ce qui s'est passé à l'arrivée de la reine Christine de Suède à Essaune en la maison de M. Hesselin, ensemble la description particulière du ballet qui y a esté dansé le* 6 *septembre* 1656 (2 *part.* 5 *ent. chacune*) *dont les airs de chant et de danse sont du Sr. Moliere* (Paris, Robert Ballard, 1656). Titre signalé par Paul Lacroix, *Bibliothèque Soleinne...* (Paris, 1845), III, p. 84.

(18) Lacroix, *op. cit.*, pp. 151-152.

(19) Prunières, *op. cit.*, p. 75.

(20) Lully, *Ballets*, I, p. XII ; Prunières, *op. cit.*, p. 73.

Dans *L'Etat des officiers de la maison du roi* (Paris, 1657, p. 213), on trouve « Louis Moliere, joueur de luth, par la mort de François Richard, £ 600 ».

1658, 14 *février*. — Dans le *Ballet royal d'Alcidiane* selon Loret (II, p. 446),

Benserade en a fait les Vers ;
Boisset et Molière, les Airs.

Mais Prunières (21) indique que toute la musique d'orchestre aussi bien que la plupart des airs étaient de Lully. Dans ce ballet, le Roi danse un rôle important accompagné de Lully, Mollier et d'autres parmi « les plus habiles danseurs de la cour » (22).

1658, 26 *juillet*. — De temps en temps, en dépit de la plus grande place que tient Lully à la cour, Mollier écrit de la musique pour les célébrations, comme pour le retour de la santé de Louis XIV. Pour cette fête, Mollier écrit et chante une chanson sur le luth *Sur la Santé de Notre Roy*, qui figure dans un concert-ballet de sa propre composition (23). Loret (II, p. 508) parle de « Monsieur Molier » ainsi :

Homme, qui n'est pas du commun
Mais, dans son art, un franc illustre,
Et jugé, tel, dans maint Balustre,
Ayant, entre ses bras, un Lut,
A qui je fis humble salut.
Que vous diray-je davantage ?
Cet agréable Personnage
Entonna, lors, une Chanson
Admirable, de sa façon.

1659, 19 *février*. — *Ballet de la Raillerie*, paroles de Benserade, musique de Lully. Le Roi y danse ainsi que Mollier et sa fille, dont Loret fait l'éloge (III, pp. 24-25). La fille de Mollier danse souvent dans les ballets de Lully et parfois pour des fêtes spéciales comme pour le mariage du marquis de Rochefort (24).

1660, 16 *février*. — Dans une grande fête à la cour, Loret nous dit (III, p. 170) que :

Mollier, Esprit de bon-aloy
Illustre Muzicien du Roy,
Par une agréable boutade,
Fit un Balet ou Mascarade
De Bergéres et de Bergers.

1661, 19 *février*. — *Ballet de l'Impatience*, paroles de Benserade et presque toute la musique de Lully. Il est possible que Mollier, Beauchamps et Dolivet aient collaboré avec Lully.

1661, 16 *mai*. — Lully est nommé « compositeur et surintendant de la musique de la chambre du roi » et l'année suivante (3 juillet 1662) « maître de musique de la famille royale ». C'est à ce moment que Mollier a fait le fameux bon mot sur les faveurs du Roi à Lully, disant « S'il y avait en France à la fois deux Baptiste [nom que la cour donnait à Lully], il faudrait bien que l'un des deux mourût de faim, puisque l'autre avait seul le pouvoir de faire entendre ses œuvres » (25).

1661, 23 *juillet*. — *Le Ballet des Saisons*, à Fontainebleau, paroles de Benserade et musique de Lully. Mollier danse à côté du Roi.

1661. — Publication du *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant* (Paris, Ch. de Sercy, 1661). Cette collection contient sept poèmes de Mollier, y compris

(21) Lully, *Ballets*, II, p. X.
(22) Lully, *Ballets*, I, p. XI.
(23) Loret, *op. cit.*, II, p. 508.
(24) *Ibid.* III, p. 498.
(25) Prunières, *op. cit.*, p. 129.

une *Sarabande* et une *Sérénade pour le roy* souvent attribués par erreur à Molière (26).

1662, 7 *février*. — *Ballet des amours d'Hercule*, paroles de Benserade et musique de Lully. Les danseurs ne sont pas nommés, mais Mollier y danse probablement.

1662, 19 *mai*.— Un acteur italien, François Mansac dit le Capitan, est assassiné à la porte de la maison de Mollier dans la rue de Richelieu, selon un document dramatique : *Information* (Arch. nat. Y 13858), publié par Campardon (27) qui, par erreur, dit que c'est devant la maison de Molière ; mais ce dernier vivait alors dans la rue Saint-Thomas-du-Louvre et n'avait pas de maison dans la rue de Richelieu jusqu'en septembre 1672 (28).

1663, 8 *janvier*. — *Ballet royal des arts*, paroles de Benserade et musique de Lully. Mollier dans le rôle d'une Dame Peintre.

1663, 31 *mars*. — Loret (IV, p. 33) écrit, à propos d'un concert pour le Roi, la Reine et la Cour aux Feuillants, avec la musique de Mollier, Lully et d'autres :

Aussi, certes, comme l'on sçait,
Etoient là, la Barre, Boisset,
Lully, Lambert, Hotman, Molière,
Chacun rare dans sa manière,
Gens, en Muzique, renommez,
Et qui pouroient être nommez
(Considéré leur beau génie)
Les grands Héros de l'Harmonie ;
Tous gens apartenans au Roy
Et connus et chéris de moy.

1664. — Premier et deuxième semestres dans *L'Etat de la maison du Roy*, Louis de Mollier est encore nommé « joueur de luth et maître pour le luth des pages de la musique de la chambre et de la chapelle » (Arch. nat. KK 213).

1664, 28 *et* 29 *avril*. — Fiançailles et mariage, à Saint-Eustache, de Marie-Blanche de Mollier avec Léonard Itier (Ytier ou Ithiere) (1629-1697) « aussi musicien ordinaire de la chambre du Roy, fils de Nicolas Ithier et de deffunte Magdelaine Aymard » (Jal, p. 877). Itier jouait aussi du luth et du théorbe et dansait dans les ballets de cour, y compris dans *Les Plaisirs de l'Ile Enchantée* en mai 1664 avec son beau-père et Molière. Plus tard on a donné à Itier le poste de Mollier comme « maître de luth en survivance » (Arch. nat. Z^{1a} 474). Mlle Itier continue à recevoir des louanges pour sa façon de chanter et de danser. Elle a écrit *Sur la prise de Barcelone* et d'autres poèmes publiés dans des collections contemporaines (29). Les enfants et les petits-enfants de ce mariage continuent la tradition musicale de la famille (voir Appendice I, Tableau généalogique de la famille Mollier).

1664, 6 *au* 9 *mai*. — *Les fêtes des Plaisirs de l'Ile Enchantée*. Mollier danse dans le *Ballet du Palais d'Alcine* lors de la troisième journée. Mais c'est Molière qui danse dans les ballets de sa pièce *La Princesse d'Elide* la première journée. Dans ces trois jours de fête, on voit réunis à la cour Molière, son cousin Michel Mazuel (au violon), et parmi les danseurs, le Roi, Lully, Mollier et son gendre Itier.

1665, 26 *janvier*. — *Ballet de la naissance de Vénus*, paroles de Benserade et musique de Lully. Mollier danse deux rôles avec le Roi et Lully.

1665, 14 *février*. — Dans une réception faite par un gentilhomme de campagne au Palais Royal, Mollier danse dans la troisième entrée et le Roi dans la dixième.

(26) Voir Lachèvre, *op. cit.*. II, pp. 381-382, et aussi *Le Moliériste* VI (1887-1888), p. 61 et 283.

(27) Emile Campardon, *Nouvelles pièces sur Molière* (Paris, 1876), pp. 20-30.

(28) *Le Moliériste*, I (1879-1880), p. 231 et Pierre Mélèse, *Les demeures parisiennes de Molière* dans *Mercure de France*, N° 1122 (févr. 1957), pp. 260-295.

(29) Lachèvre, *op. cit.*, III, p. 364 et IV, p. 124.

1665, 25 *février*. — Bail de la maison de la rue de Richelieu, signé par Louis de Mollier, « officier en la Musique de la Chambre du Roi » (Min. centr. III, 48).

1665, 20 *septembre*. — Le ballet de *L'Amour médecin* de Molière, avec musique de Lully, dansé par les « danseurs de la cour », ce qui veut dire Mollier parmi d'autres probablement.

1665, 26 *novembre*. — Louis de Mollier (écrit « Maullier ») est parrain au baptême de son petit-fils « Leonard, fils de Leonard Itier » à Saint-Eustache (30).

1665, 12 *décembre*. — La *Gazette* de Robinet (31) pour cette date annonce qu'on a nommé Louis de Mollier maître de musique du Dauphin :

A propos de ce noble Enfant,
Si glorieux, si triomphant,
Les Amours, les Ris et les Graces
Vont désormais suivre ses traces
Aux Airs charmans du sieur Moliers (sic)
Qui, pour ses Talens singuliers,
Sera, par un chois authentique,
Pris pour MAITRE de sa MUSIQUE,
Suivant le PLACET bien noté
Qu'a Louis il a présenté.

Ce placet (mots et musique de sa composition) était chanté au Roi par Mollier, qui s'accompagnait au luth.

APRÈS **1665**. — Mollier semble s'être retiré de la vie de la cour et il ne danse plus dans les ballets de cour après cette date (32). Mais il continue à apparaître dans *L'Etat de la maison du roi* comme maître de luth pour les pages (1668, 1673, 1678, 1688) (Arch. nat. KK 214 ; Bibl. nat. ms. fr. 11210, 12524) et aussi comme joueur de petit luth (1670 et 1673) (Bibl. nat. ms. Clairambault 814).
Chez lui, dans la rue de Richelieu où il continue de vivre jusqu'en 1688 peu avant sa mort, ses concerts hebdomadaires deviennent célèbres (33) :

Les assemblées y sont toujours plus illustres que nombreuses, le lieu étant trop petit pour contenter tous ceux qui viennent y demander place.

1665-1673. — Mollier continue à composer la musique pour plusieurs pièces de théâtre, données au théâtre du Marais :

1666, 1er *janvier*. — *Les Amours de Jupiter et de Sémélé*, par Boyer (34) ;

1671, 6 *février*. — *Les Amours du Soleil*, par Donneau de Visé ;

1672, 7 *janvier*. — *Le Mariage de Bacchus et d'Ariane*, par Donneau de Visé, pièce qui était louée par le *Mercure galant* (35) :

Les chansons en ont paru fort agréables, et les airs en sont par ce fameux Mr de Molière qui a travaillé tant d'années aux airs des ballets du Roy.

(30) Livet, *op. cit.*, p. 123.

(31) Rothschild, *op. cit.*, I, p. 487.

(32) Fournel, *op. cit.*, vol. II, *passim.*

(33) *Mercure galant*, décembre 1678, p. 126.

(34) Des louanges dans la *Gazette* de Robinet (16 janvier) et *Gazette* de Mayolas (17 janvier) dans Rothschild, *op.cit.*, I, pp. 613 et 624. Pour d'autres commentaires contemporains sur le travail de Mollier, voir Pierre Mélèse, *Répertoire...* (voir note 6), pp. 29 et 76, et pour les ballets sous leur date.

(35) *Mercure galant*, 11 janvier 1672. Donneau de Visé, l'auteur, était à ce moment-là un ami de Molière aussi.

1674, 5 *février*. — Madame de Sévigné écrit (36) :

Je m'en vais à un petit opéra de Molière, beau-père d'Itier, qui se chante chez Pelissari [un riche financier]. C'est une musique très-parfaite. Monsieur le Prince, Monsieur le Duc et Madame la Duchesse y seront.

1677, *juillet*. — Mollier écrit la musique pour un opéra de Tallemant le Jeune, *Les Amours de Céphale et d'Aurore*, joué à Saint-Germain (37).

1678, *décembre*. — Mollier écrit la musique pour un autre opéra de l'abbé Tallemant, *Andromède attachée au rocher et délivrée par Persée*, joué d'abord chez Mollier et puis au Louvre. La fille de Mollier, Mlle Itier, chante Andromède, et le *Mercure galant* parle « de sa beauté, de son talent et de son esprit » (38).

1688. — A Saint-Eustache, le vieux Mollier est témoin au mariage de sa petite-fille Marie-Angélique Itier avec Charles Le Camus, musicien de la cour (39).

1688, 18 *avril*. — Mort de Louis de Mollier, demeurant alors rue Saint-Joseph. Enterrement à Saint-Eustache (40).

Comme on a vu par la chronologie précédente, nous ne connaissons pas de contacts entre Molière et Mollier dans leur jeunesse, bien qu'il ait pu y en avoir beaucoup à ce moment-là et plus tard à cause des rapports entre les familles, à cause de la musique, des amis mutuels, et des maisons dans le même voisinage.

La famille de la grand-mère de Molière, Agnès Mazuel (1573-1644) (41), était très musicienne. Son père Guillaume Mazuel (mort 1589), son oncle, Adrien Mazuel et son cousin Jean Mazuel fils d'Adrien, étaient tous « joueurs d'instruments » ; elle avait un oncle, un frère, deux neveux et quatre cousins qui faisaient partie des *vingt-quatre violons du roi* (42). Le plus célèbre d'entre eux était Michel Mazuel (1603-1676) (43), violon du roi en 1643, nommé par Louis XIV « compositeur de la Musique des Vingt-Quatre joueurs de violon de sa Chambre » en mai 1654 (44). Il a collaboré avec

(36) Jal, *op. cit.*, p. 877, et Madame de Sévigné, *Œuvres*, éd. Grands Ecrivains (Paris, 1862-1866), III, pp. 399-400.

(37) *Mercure galant* de juillet 1677, p. 103, parle du « petit Molière » et de sa collaboration jadis avec Lully.

(38) *Mercure galant*, décembre 1678, p. 126.

(39) Madame de Sévigné, *op. cit.*, III, p. 399 n. (La date exacte du mariage n'est pas donnée.)

(40) Jal, *op. cit.*, p. 877, et Du Mesnil, *op. cit.*, p. 60, et ms. de Beffara à la Bibl. de l'Opéra.

(41) Voir Ernest Thoinan : *Un Bisaïeul de Molière ; recherches sur les Mazuel, musiciens des XVIe et XVIIe siècles, alliés de la famille Poquelin* (Paris, 1878). De nouvelles recherches sur les Mazuel au Minutier central et dans le Fichier Laborde de la Bibl. nat. montrent la parenté entre le célèbre Michel Mazuel (1603-1676) et Molière, que Thoinan (p. 52) ne connaissait pas, puisqu'il ne savait pas combien de variantes on rencontre pour ce nom. Dans les actes de baptême d'un seul couple (Jehan Mazuel, oncle du père de Molière et Claude Levasseur, sa femme), on lit : Masuel, Masuet, Mauel, Mazuel, Mazel et Mazuelt. D'autres variantes se trouvent ailleurs : Masnet, Marnet, Masnel et Massuel.

(42) Voir Appendice II, Tableau généalogique de la famille Mazuel, qui indique les musiciens de la famille.

(43) Agnès Mazuel, grand-mère de Molière, était marraine du frère de Michel Mazuel, futur compositeur, le 28 avril 1608 (Bibl. nat. Fichier Laborde n° 47131), ce qui prouve des rapports étroits entre les deux familles.

(44) Bibl. nat. ms. fr. 10252, f° 146 v° (cité en partie par Thoinan, pp. 32-33).

APPENDICE 1 : TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DE LOUIS DE MOLLIER

(d'après des documents inédits et des manuscrits de Thoinan et de Beffara à la Bibliothèque de l'Opéra)

𝄞 = *musicien à la cour*

𝄞 LOUIS DE MOLLIER – parents inconnus ; ses grands-parents LOUIS BRODEY maître tailleur d'Habits et ANNE BOUILLEROT
(c. 1615-1688)
"gentilhomme servant de la comtesse de Soissons" 1636-44
puis joueur de luth et maître de luth de la chambre du roi 1648-1688
ép. 2 juin 1642 à Saint-Eustache
ADRIENNE JACOB
fille de JACQUES JACOB, avocat au Parlement

- MARIE-BLANCHE MOLLIER (1644-1733) célèbre comme danseuse dès l'âge de 8 ans
  ép. 29 avril 1664 à Saint-Eustache
  𝄞 LÉONARD ITIER (1629-1697) aussi musicien de la chambre du roi (maître de luth, joueur de viole)
  - NICOLAS ITIER (1665-1666) né 5 jan. 1665 mort 4 juin 1666
  - LÉONARD ITIER bpt. 26 nov. 1665 probablement mort jeune
  - JEAN NICOLAS LOUIS ITIER né 7 oct. 1666 mort 14 avril 1667
  - JEAN ITIER mort 23 oct. 1676
  - MARIE ANGÉLIQUE ITIER danseuse ép. 1688 CHARLES LE CAMUS musicien de la cour
  - 𝄞 HENRY GASTON ITIER Maître de luth à la cour mort avant 1723 ép. FELIX BAILLY (encore vivante 1723)
    - 𝄞 LÉONARD HENRY ITIER en 1723 maître de luth des pages de la chapelle et joueur de viole.
    - 𝄞 NICOLAS ITIER en 1723 maître de luth des pages de la Chambre
- (aucun autre enfant connu de LOUIS DE MOLLIER sauf ces deux. Voir note en bas de la page)
- ALEXIS MOLLIER bpt. 6 fév. 1649 (aucune mention depuis lors)

NOTE : D'autres MOLLIER trouvés dans des documents dont la parenté avec LOUIS DE MOLLIER n'est pas établie :

- 26 nov. 1645 : JACQUES DU MOLLIER, procureur au Parlement, et NICOLE MAZEL (sic), donation mutuelle (Min. centr. CX, 110).
- 26 janv. 1670 : JACQUES DE MOLLIER, "officier de la musique de la Chambre de sa Majesté", dans un contrat. (Min. centr. LXXV, 148)
  Je ne peux rien trouver sur lui, mais son titre fait croire qu'il est de la même famille que LOUIS DE MOLLIER.

APPENDICE 2 : TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DES MAZUEL

Musiciens de la famille de MOLIÈRE
du côté de sa grand-mère AGNÈS MAZUEL, femme de JEHAN POQUELIN
Ces familles étaient plus nombreuses,
mais ce tableau ne montre que les
musiciens et la lignée directe de MOLIÈRE.

𝄞 = joueur d'instruments
𝄞𝄞 = violon du roi.

---

un MAZUEL arrière-arrière-grand-père de MOLIÈRE dont on ignore le nom

- NICOLE MAZUEL mariée deux fois
  - 𝄞 1) GUILLAUME DEBURET
    - 𝄞𝄞 GUILLAUME DEBURET
  - 𝄞𝄞 2) JEHAN FREDEL
    - 𝄞𝄞 JEHAN FREDEL
    - 𝄞𝄞 GILBERT FREDEL
- 𝄞 ADRIEN MAZUEL ép. ETIENNETTE LHUILLIER
  - 𝄞 JEAN MAZUEL bpt. 1560 ép. MARIE GAMOT
    - 𝄞𝄞 MICHEL MAZUEL (1603-1676) compositeur du roi en 1654 ep. 1636 CATHERINE DE LA FITTE
    - JEAN MAZUEL bpt.1608 (sa marraine AGNÈS MAZUEL cousine germaine de son père et grand-mère de MOLIÈRE)
    - d'autres enfants
- MARGUERITE MAZUEL ép. GRATIEN LE ROUX m^d^ pelletier
- 𝄞 GUILLAUME MAZUEL (m.1589) marié trois fois
  - 1) CLAUDE MECHAINE
    - 𝄞𝄞 JEHAN MAZUEL I (1568-1616) ép.1590 CLAUDE LEVASSEUR
      - 𝄞𝄞 JEHAN MAZUEL (1594-1633) ép MARIE COQUET fille de 𝄞𝄞 VINCENT COQUET
      - 𝄞𝄞 PIERRE MAZUEL (1605-c.1642)
      - 13 autres
  - 2) MARIE DENISART
    - MARGUERITE MAZUEL née 1571
    - AGNES MAZUEL (1573-1644) ép. 1594 JEHAN POQUELIN m^d^ tapissier
      - JEAN POCQUELIN (1594-1669) m^d^ tapissier valet de chambre du roi ép. 1621 MARIE CRESSE (1601-1632)
        - J.B. POQUELIN MOLIÈRE (1622-1673) valet de chambre du roi
  - 3) PERRETTE MESUREUR sans postérité*

---

* Perrette MESUREUR avait deux enfants de son premier mari Guillaume LE GRAND, m^d^ frippier : Pierre LE GRAND et Marie LE GRAND.

Louis de Mollier à des ballets de cour et à d'autres compositions jusqu'au moment où Lully les a tous dépassés par son génie musical. Parmi les compositeurs français de leur temps, Mollier et Mazuel étaient en haute considération (45). Il n'est pas impossible de supposer que Louis de Mollier et le jeune Poquelin (plus tard Molière) aient pu être étudiants en musique avec leur aîné Michel Mazuel. Le *Ballet des incompatibles*, joué en Languedoc en 1655, est attribué à Molière, et ses pièces sont pleines de musique et de connaissances musicales qui pouvaient indiquer quelque éducation en cette matière (46).

En dehors de la branche musicienne, toute la famille de Molière — les Poquelin, Cressé et Asselin — était composée de marchands (tapissiers, drapiers, etc.). Le 15 juillet 1618, la tante de Molière, Marie Poquelin, a épousé (47) Marin Gamart, « maître tailleur d'habits, demeurant rue Chevalier du Guet », à deux pas de la rue de l'Arbre-Sec où l'oncle de Mollier, Louis Brodey, aussi « maître tailleur d'habits », vivait en 1636. Le grand-père de Mollier, Louis Brodey, dans la rue Quiquetonne, aussi bien que tous les grands-parents (48) de Molière, étaient tous des paroissiens de Saint-Eustache. Et dans la même paroisse, en 1636, le jeune Mollier travaillait à l'Hôtel de Soissons, à deux pas de la maison de Molière et de sa famille au coin de la rue Saint-Honoré et la rue des Vieilles Etuves.

Molière et Mollier avaient tous les deux des postes à la cour de Louis XIV et collaboraient avec Lully : Molière dans ses comédies-ballets et Mollier dans la musique pour les ballets de cour. Tous les trois apparaissaient dans *Les Plaisirs de l'Ile Enchantée*, en 1664.

Molière et Mollier avaient plusieurs connaissances en commun : Donneau de Visé, Pierre de Beauchamps (49), Charles d'Assoucy (50), et Scarron. Celui-ci, dans son *Testament burlesque* de 1660, écrit une ligne mystérieuse :

A Molière le cocuage (51).

(45) « Il faut avouer aussi que MM. Molier, Mazuel et Verpré... avaient déjà aperçu de loin ces lumières de bon goût qui n'ont été découvertes entièrement que par M. de Lully ». Citation de François-André Philidor (1726-1795) donnée par Jules Ecorcheville, *Vingt suites d'orchestre du* XVIIe *siècle français* (Paris, 1906), p. 19. Cette collection comprend plusieurs suites de Michel Mazuel.

(46) Paul Lacroix, *Les Incompatibles, ballet par Molière, réimpression textuelle et intégrale de l'édition de Montpellier*, 1655 (Genève, 1868). Voir aussi Castil-Blaze, *op. cit.*, et plus récemment A. Richard Oliver, *Molière's Contribution to the Lyric Stage*, dans *Musical Quarterly*, XXXIII (1947), pp. 350-364. Voir aussi sur sa composition des ballets de *L'Amour médecin*, la *Gazette* de Mayolas du 21 juin 1665 dans Rothschild, *op. cit.*, I, p. 54.

(47) Min. centr., XXXVI, 106.

(48) Les Cressé-Asselin dans le marché aux Poirées et les Poquelin-Mazuel dans la rue de la Lingerie.

(49) Beauchamp, collaborateur de Mollier parfois dans les ballets de cour, a arrangé quelques ballets pour des comédies de Molière.

(50) Avec la troupe de Molière pendant plusieurs mois en province. Probablement est-ce lui qui a appris à jouer du théorbe à Louis de Mollier et à Scarron. On dit que c'est d'Assoucy qui a introduit cet instrument en France en 1647. Voir Prunières, *Nouvelle histoire de la musique* (Paris, 1936), II, p. 130.

(51) *Œuvres* (Paris, 1786), I, p. 137. Voir aussi Moland, *op. cit.*, pp. 13-14.

Veut-il dire Mollier ou Molière ? Molière, pas encore marié, vient d'écrire *Sganarelle*, une comédie sur « le cocuage ». Mais je pense que cette citation se rapporte à Mollier, puisqu'elle suit une ligne qui mentionne un legs à Benserade, ami de Mollier et son collaborateur dans tant de ballets de cour.

Molière et Mollier tous les deux étaient sous la protection de la même famille noble. La comtesse de Soissons, patronne de Mollier, était grand-tante du prince de Conti (1629-1666), qui était protecteur de la troupe de Molière en Languedoc (52). (Voir aussi note 57).

Plus tard, comme dans leur jeunesse, les deux hommes furent voisins. En 1662, Mollier vivait dans la rue de Richelieu et Molière dans la rue Saint-Thomas du Louvre à côté. En 1672, Molière a pris résidence dans la rue de Richelieu très près de la maison de Mollier (voir note 28), et tous les deux seront en définitive paroissiens de Saint-Eustache.

Se connaissaient-ils avant la période de la Cour (1658-1665) ? Rien ne le prouve. Aussi les notes précédentes donnent-elles poids à l'hypothèse suivante : le jeune Poquelin aurait rencontré Louis de Mollier et lui aurait même demandé d'utiliser son patronyme comme nom de théâtre. J'ai beau chercher un mariage entre la famille Mollier et la branche musicale de la famille de Molière — les Mazuel — je n'ai rien trouvé, mais je considère toujours cette alliance comme possible.

Molière emploie son pseudonyme pour la première fois le 28 juin 1644 quand il signe « De Moliere » (le nom est « Mollier » dans le texte du document). C'est la seule fois où il emploie « de » dans sa signature, bien que dans le texte de la plupart des documents il soit noté « le sieur de Moliere ». « J.B.P. Moliere ./. » est la forme la plus fréquente de sa signature (53).

On a proposé beaucoup de théories sur le nom de Molière. Ni lui ni ses contemporains ne l'ont jamais expliqué (54). La plupart de ceux qui suggèrent un nom de lieu « Moliere » indiquent des lieux inconnus de Molière avant 1644. Cependant puisqu'il y a plusieurs noms de lieu ou de famille « Molieres » ou « Moliere » en Languedoc, on a suggéré que son nom pourrait être un écho d'une aventure du voyage de Narbonne en 1642 lorsqu'il remplaça son père comme tapissier du roi à la suite de Louis XIII (55).

(52) Lacroix, *op. cit.*, pp. 157-158, semble croire fermement à cette hypothèse.

(53) Voir Elizabeth Maxfield-Miller et Madeleine Jurgens, *Etat actuel des autographes de Molière*, dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, III-IV (1955), pp. 278-297. Depuis 1955, on a vu des photocopies de beaucoup d'autres documents, qui montrent que la plupart des signatures de Molière sont suivies de ./. comme paraphe.

(54) Eudore Soulié, *Recherches sur Molière et sur sa famille* (Paris, 1863), pp. 33-39, suggère qu'il n'y a pas d'autre origine que « celle d'un nom à la mode ». Une hypothèse récente avance même que Molière est un anagramme de Corneille avec des variantes, et que Corneille a écrit les pièces de Molière (Henry Poulaille, *Corneille sous le masque de Molière*, Paris, 1937, pp. 77-82) !

(55) André Geiger, *Une hypothèse sur le pseudonyme de Molière*, Figaro, 26 mars 1922.

Une hypothèse mise à la scène par un descendant des Mazuel (56) propose que Molière ait tiré son nom d'un village de Molière près duquel vivait une grande dame de qui Molière s'était épris !

Une des hypothèses les plus fréquentes est celle qui dit que Molière a pris son nom de François de Molière, sieur d'Essertines (c. 1600-1624), auteur de *Polyxène* (1623) (57). On connaît très peu la vie privée de cet homme (58). Du Mesnil suggère même qu'il puisse être le père de Louis de Mollier (59). Bien que des preuves n'existent pas, c'est une possibilité intéressante qui lierait deux hypothèses sur le nom de Molière.

A présent l'idée que Molière ait pris le nom de Louis de Mollier me semble très plausible. Je n'irais jamais aussi loin que Lacroix pour suggérer que Molière se considère comme un fils adoptif de Mollier (60), mais je serais d'accord qu'il est possible que les deux hommes se soient connus de bonne heure dans la vie et que Mollier, un peu plus âgé et déjà estimé dans les spectacles de la cour en 1644, ait permis au jeune Poquelin d'employer une variante de son nom comme nom de théâtre. Mais tout cela reste cependant dans le domaine des hypothèses.

Elizabeth MAXFIELD-MILLER.
Concord Academy, Concord, Mass.
U.S.A.

(56) Jean José Frappa et H. Dupuy-Mazuel, *Molière*, pièce en 4 actes et 6 tableaux, dans la *Petite Illustration*, n° 92, 8 avril 1922.

(57) Dédié à la princesse de Conti. Pour d'autres notes sur François de Molière, voir Du Mesnil, *op. cit.* ; Werner Werth, *op. cit.* ; Lachèvre, *op. cit.*, I, pp. 255-258 pour les détails sur les poèmes et d'autres œuvres, et Paul Durand-Lapie, *Un Académicien du* XVII[e] *siècle : Saint Amant, son temps, sa vie et ses poésies* (Paris, 1898, pp. 71-74. Molière emploie le nom de Polyxène pour une de ses précieuses ridicules, mais ce nom était commun en littérature. Antoine de Léris, dans son *Dictionnaire portatif... des théâtres* (Paris, 1763), signale à propos de la tragédie *Polyxène* (1620) un acteur nommé Molière le Tragique. Du Mesnil (p. 43) pense que c'est François de Molière, bien que je ne trouve nulle trace de lui comme dramaturge, ou comme acteur.

(58) En 1619, sa mère a publié des *Odes spirituelles sur l'air des chansons de ce temps* dédiées à une certaine Madame Le Grand (Du Mesnil, *op. cit.*, pp. 28-30). La grand-mère de Molière, Agnès Mazuel, était très intime avec sa belle-sœur, Marie Le Grand (fille de la troisième femme de Guillaume Mazuel, arrière-grand-mère de Molière), qui lui a légué la moitié de tout son bien en 1624 (Min. centr. XVIII, 178, f° 260-261) et avec son beau-frère Pierre Le Grand, qui était « ami et allié » parmi les témoins dans le contrat de mariage Mazuel-Poquelin en 1594 (Min. centr. XXXVI, 73). Il se peut qu'il y ait un rapport ici.

(59) Du Mesnil, *op. cit.*, pp. 51-52. Monval, dans le *Moliériste* X (1887-1888), pp. 360-361, questionne avec raison quelques hypothèses de Du Mesnil.

(60) Lacroix, *op. cit.*, p. 158.

" LA FURSTENBERG " AND PURCELL

by Guy OLDHAM
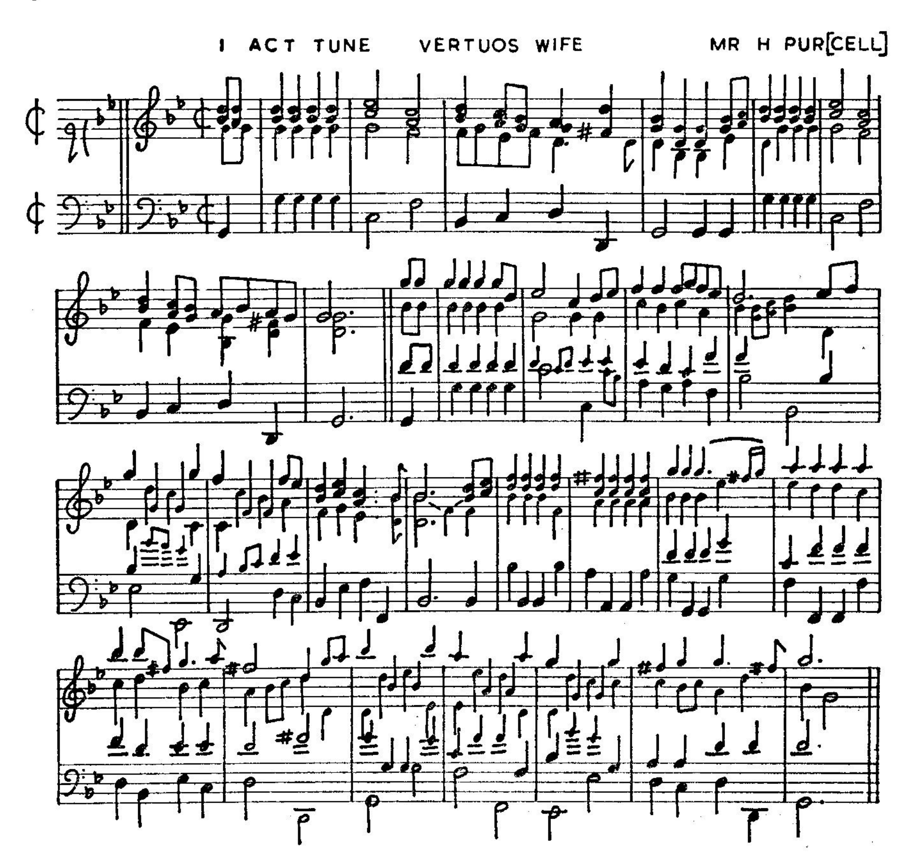
In the previous volume of *Recherches* for 1960, Norbert Dufourcq reproduces an attractive XVIIIth century painting he had discovered of a nun seated at the harpsichord teaching a piece entitled *La Furstein-berg.* He also describes how he has traced the theme back through many popular XVIIIth century editions as far as December 1700 when Ballard published it as an *Air sérieux - flamande.*

I was fascinated to recognize the music as that of one of the Act Tunes from the music composed by Henry Purcell (1659-1695) for Thomas D'Urfey's comedy *The Virtuous Wife* : or, *Good Luck at last.* The play was produced in the autumn of 1679, but Purcell's music — which is incidental only and does not include settings of the two songs — seems to have been composed for a later production, as John Downes in *Roscius Anglicanus* (1708) states that the music to *Theodosius* (1680) was : « Compos'd by the Famous Master Mr. Henry Purcell, (being the first he e'er Compos'd for the Stage) ». Also, within two years of his death, his widow published « A Collection of Ayres, Compos'd For the Theatre, and upon other Occasions. By the late Mr. Henry Purcell... 1697 ». This consists of parts for 2 violins, Tennor (i.e. viola) and Bassus, and contains music from thirteen operas and plays, all composed between 1690 and 1695, and concluding with most of the movements from *The Virtuous Wife,* and it seems highly probable that the latter work also dates from these years. Sir Jack Westrup also reasons a late date in his biography of Purcell (London, J.M. Dent and Sons, Revised 1960, p. 273) and points out that the « Song Tune » is an instrumental version of « Ah ! how sweet it is to love » from *Tyrannic Love,* the music to which was probably written for a revival at the end of 1694. He suggests 1694 or 1695, although there does not appear to be any record of a revival at that time.

As it happens, the piece which became known in France as *La Furs-tenberg* and which is really a Bourrée, is not included in « Ayres for the Theatre » (neither is the Song Tune). The first violin part is in British Museum, Additional Ms. 35043 on p. 75 (fol. 38 verso) together with the Preludio, Hornpipe, Slow Aire, Aire, Overture, 2 Minuetts and Song Tune as « The Tunes in ye Vertuous wife » and misattributed to « Mr Clarke ».

The volume is stamped « Iohn Channing 1694 » and contains dates between 1694 and 1697. The unique source of this particular movement in score for the usual four strings is in Royal College of Music, Ms. 1172, which dates from the end of the XVIIth century. It is found in fol. 3 verso, following the overture, in a characteristic handwriting which is also to be found in BM RM 24 e 13 (2) and BM Add. Ms. 15318 (The Island Princess) where it has been identified as that of Jeremiah Clarke (1673 or 1674-1707) by Hughes-Hughes in Vol. II of the catalogue, p. 233 (1908), Clarke heads the movement « 1 Act Tune Vertuos wife » and at the end has written « Mr H Pur ».

Also in this manuscript is to be found, on fol. 16b, the first violin part only of an anonymous but attractive tune called « Punchanello In y^e vertuous wife ».



It is interesting that these two manuscripts of the piece should both be associated with Clarke — one in his handwriting and the other ascribed to him. Could it be that Clarke supervised the production immediately

after Purcell's death and that the music consequently became associated with him ?

The music was edited by Alan Gray in 1917 for Vol. XXI of the Purcell Society Edition (p. 148 et seq.), where another incomplete source in Christ Church Oxford is mentioned. The fourth quaver of bar 3 of the viola part was given in error as *e* flat, making unpleasant consecutive fifths with the first violin and this has been copied in all subsequent editions. The popularity of the piece is such that it has been republished in : The Virtuous Wife (ed. Gustav Holst, Novello), Suite — The Virtuous Wife (ed. Thomas Dunhill, Boosey and Hawkes, 1932) and was used by Constant Lambert as the Brother's Dance, No 6 in his selection of music by Purcell for the ballet *Comus*, first performed in London on 15th January 1942.

The question comes to mind — could Purcell have used a traditional French tune? Although the first half could easily be a popular tune, the second half is far too « composed » and is unmistakably Purcellian with, for example, the sequence f, f sharp, g, etc. and the descending octaves.

I should like to thank Miss Barbara Banner of the Royal College of Music, and the staff of the British Museum, for their willing assistance (1).

Guy OLDHAM.

(1) Since compiling these notes, Miss Caryl Sharp has kindly pointed out that this tune was also used in John Gay's *Polly* (1729), the sequel to the Beggar's Opera, of wich she is preparing an edition. It appears transposed down into *e* minor and marked « slow » for Polly's Air XXI, *As Pilgrims thro'Devotion*, at the end of Act I. The only accompaniment is Pepusch's unfigured bass wich differs from Purcell's. In the libretto, the tune is called « St *Martin*'s Lane », and was evidently well known in England by that name.

UN FOYER D'ITALIANISME

A LA FIN DU XVIIe SIÈCLE :

NICOLAS MATHIEU, curé de Saint-André-des-Arts.

par Michel LE MOËL

Dans *Les dons des enfants de Latone* (1), Serre de Rieux écrit : « M. Mathieu, curé de Saint André des Arcs, pendant plusieurs années du dernier siècle, avoit établi chés lui un concert toutes les semaines où l'on ne chantoit que de la musique latine composée en Italie par les grands maîtres qui y brilloient depuis 1650. Scavoir : Luigirossi, Cavalli, Cassati, Carissimi à Rome, Legrenzi à Venise, Colonna à Boulogne, Alessandro Melani à Rome, Stradella à Gênes, et Bassani à Ferrare, qui seul a fait imprimer plus de trente ouvrages... C'est par le curé de Saint André que ces bons ouvrages ont été pour la première fois connus à Paris ».

Au terme de la prépondérance lulliste, l'influence italienne, précédemment entretenue par Marie de Médicis, Pierre de Nyert et Mazarin, revient à l'ordre du jour. La Ville, ou l'entourage de milieux peu en faveur auprès de la *Vieille Cour* — tel celui de Philippe d'Orléans, le futur Régent — témoignent d'une curiosité renouvelée à l'égard de la musique instrumentale et vocale d'Italie. La genèse de cette évolution qui favorise à Paris l'éclosion de la sonate et de la cantate est liée à l'activité des différents foyers propagateurs de l'œuvre des maîtres transalpins. L'examen de la bibliothèque musicale du curé de Saint-André-des-Arts peut contribuer à la connaissance encore bien insuffisante des étapes de ce renouveau.

Fils de Nicolas Mathieu, docteur régent à la Faculté de Médecine, et d'Anne Menion, notre amateur est de souche parisienne et bourgeoise (2). Présenté à la cure en 1678, après la mort de son titulaire Antoine Bréda (3), par la Faculté de Médecine, il se vit opposer la candidature de Jean Robert, grand archidiacre et chanoine de Chartres, présenté par la Faculté de Théologie. L'affaire ne dura pas moins de trois ans, et après avoir suscité

(1) J. de Serre de Rieux, *Les dons des enfants de Latone*, Paris, 1734, p. 112.
(2) Arch. nat., Minutier Central, LXXIII, 599.
(3) Bibl. nat., ms. Clairambault 989, 14 avril 1678.

de nombreux factums (1), se termina en faveur du premier, comme le rapporte à la date du 26 juin 1681 un ancien extrait des registres de baptêmes, mariages, et sépultures, de la paroisse (2) : « Mre Nicolas Mathieu, prestre, bachelier en théologie de la Faculté de Paris, assista à Vespres du St Sacrement, ayant obtenu arrest, et a été maintenu curé en possession de la cure de Saint André des Arcs par Mrs du Grand Conseil contre Mre Jean Robert, docteur de Sorbonne, où il avoit été renvoyé par le Roy, après trois ans et deux mois de déport et de litige, sur la nomination de la Faculté de Médecine, ledit Robert nommé par le droit canon, condamné aux dépens et à l'amande, d'une voix unanime de 37 juges, sur les conclusions de M. de Voysin, avocat général ». Nicolas Mathieu allait occuper la cure jusqu'à sa mort, survenue le 30 mars 1706.

Les vingt cinq années de son ministère n'offrent rien de particulièrement remarquable. Les registres des délibérations de la paroisse mentionnent, à la date du 8 avril 1685, le paiement à Thierry de 88 livres pour la fourniture d'un jeu de cromorne « composé de cinquante thuyaux d'estain fin... lequel jeu a esté placé dans le positif de l'orgue » (3), et à celle du 25 décembre 1705 le remplacement de l'organiste Claude Rachel de Montalant par le sieur de la Croix, moyennant une rétribution annuelle de 300 livres (4). Fait plus notable, Nicolas Mathieu eut à soutenir les droits de Saint-André en face d'Henri Baudran, curé de Saint-Sulpice, à propos de délimitations entre les deux paroisses (5) qui revendiquaient le Collège des Quatre Nations dans l'étendue de leur ressort. A tout le moins, l'Hôtel de Conti dépendait de celui de Saint-André-des-Arts, ainsi que ceux de bon nombre d'importants parlementaires et magistrats dont on rencontre les noms comme marguilliers ou paroissiens : Amelot, Dodun, Portail, Pucelle, Talon, et surtout les Daguesseau. Henri François Daguesseau, le futur chancelier, devait y épouser le 4 octobre 1694 Anne Lefevre d'Ormesson.

Ce fut précisément le frère de ce dernier, Jean-Baptiste Paulin Daguesseau (6), docteur en droit, prêtre habitué à Saint-André-des-Arts, qui devait être l'exécuteur testamentaire du curé musicien. Le 23 mars 1706, Nicolas Mathieu instituait en effet les « pauvre malades et honteux » de sa paroisse légataires universels, et autorisait Daguesseau à vendre ses biens pour leur en distribuer le produit.

(1) Cf. par exemple : Bibl. nat., ms. fr. nouv. acq. 2455, f° 352.

(2) Bibl. nat., ms. Clairambault 989.

(3) Arch. nat., LL 687, fol. 150 r° et v°.

(4) Arch. nat., LL 688, fol. 58 v°, 61 v°.

(5) Bibl. nat., F° Fm 12785, 17424, Thoisy 2 fol. 109. Arch. nat., N III Seine 278.

(6) Dirigea le bureau établi à la chancellerie pour l'examen des livres, mort le 20 janvier 1738.

Décédé le 30 mars, il était inhumé le lendemain dans le chœur de son église.

Scellé et inventaire après décès (1) apportent heureusement quelques précisions touchant les goûts de cet amateur. La « maison presbitéralle » sise rue du Cimetière Saint-André (2) assurait à Nicolas Mathieu un logement assez spacieux de trois étages comprenant chacun deux pièces. Il est vraisemblable que les concerts dont parle Serre de Rieux se déroulèrent dans « une chambre au premier estage ayant veue sur ladite rue et sur le cimetière » où se trouvaient « un petit jeu d'orgues enfermé dans une armoire de bois de noyer à filet de bois noircy, garni de ses soufflets, prisé avec la glace qui est au devant deux cent livres » et « un clavessin de pareil bois, prisé quatre vingt livres ». Le scellé précise que le clavecin est de Philippe Denis. Le nombre assez important de sièges garnissant la pièce, et la présence dans une « chambre à costé de la salle » d'une basse de viole anglaise (120 livres), de deux violes françaises (40 livres), d'une basse de violon (30 livres), et de deux violons (20 livres), ne peuvent que renforcer cette suggestion.

La bibliothèque musicale de Nicolas Mathieu représente près de deux cents articles (3). Malheureusement, la prisée hâtive effectuée par Michel David, marchand libraire, demeurant sur le quai des Augustins, ne précise pas l'attribution de bon nombre des auteurs de « différents paquets de motets ». La musique religieuse tant française qu'italienne y tient la meilleure part. Les Français y sont largement représentés : Lully avec 18 volumes, Du Mont avec 16 volumes et Robert avec 19 volumes, offrent les motets « de la chappelle du Roy ». Il faut y adjoindre ceux de Louis Nicolas Blondel, Marc-Antoine Charpentier, Nicolas Bernier, André Campra et Jean-Baptiste Morin. Avec ces deux derniers auteurs, nous rejoignons l'entourage du duc d'Orléans.

Les auteurs italiens de motets cités dans cette riche collection groupent Bassani, Melani, un certain *Laurelani* dont le nom vraisemblablement estropié par un scribe ignorant pourrait se voir restituer en Lorenzani, et Colonna, avec 12 volumes. Enfin des messes et vêpres de Foggia à propos desquels il n'est pas précisé s'il s'agit de Francesco ou de son fils Antonio.

En la matière, le petit nombre d'auteurs italiens mentionné par l'indifférent priseur ne doit pas faire illusion : la masse des « paquets de motets à une, deux ou trois voix, de différens autheurs d'Italie » jointe aux œuvres identifiées représente largement les deux tiers de la bibliothèque du curé de Saint-André-des-Arts. La liste proposée par Serre de Rieux est recoupée, et même dépassée avec Foggia.

(1) Arch. nat. Y 15 138, Minutier Central, LXXIII, 599.
(2) Actuellement rue Suger.
(3) Cf. Pièce justificative, *Extrait de l'inventaire de Nicolas Mathieu.*

Quoiqu'insuffisante dans ses précisions, la collection des motets est révélatrice. Il n'en est pas de même pour la musique instrumentale. Le seul Français mentionné est Rebel. Il est vrai qu'il s'agit de ses sonates en « cinq petits volumes in quarto ». Pareille information n'est pas à négliger. En ce qui concerne l'Italie, deux mentions sont faites d'un laconisme bien regrettable : « un autre paquet simphonie d'Italie » et celui-ci « de plusieurs pièces de simphonies de divers autheurs d'Italie ». Faut-il y voir avec André Tessier (1), qui paraît avoir connu ce document, mais ne semble pas l'avoir exploité dans son ensemble, les sonates à trois d'église et de chambre de Corelli ?

Au terme de cette brève étude, on peut constater que bien des points demeurent encore dans l'ombre en ce qui concerne le milieu qui fréquentait et animait le foyer entretenu par Nicolas Mathieu rue du Cimetière Saint-André. Il est tentant de souligner ses relations avec les Daguesseau, et la présence des parlementaires de choix qui résidaient sur sa paroisse. En revanche, les sources d'archives ne nous citent pas la présence, à ses côtés, des grands musiciens de l'époque qui partageaient ses préoccupations et ses goûts. Cependant, jusqu'à la veille de sa mort Monsieur Mathieu « ne laissa pas refroidir la place ». Au lendemain du 30 mars 1706, Jean-Claude Buttier, maître de musique rue de la Parcheminerie, et Jean-Baptiste Delaunay, musicien rue Guisarde, vinrent respectivement réclamer les modestes sommes que leur devait le défunt « pour musique copiée à la main » et pour les parties tirées d'un volume de motets de Bernier (2). Ne serait-ce qu'en vertu de l'éclectisme de bon aloi que révèle la liste trop incomplètement rédigée de sa bibliothèque, Monsieur Mathieu mérite de figurer au premier rang parmi les adeptes des *Goûts réunis*.

Michel LE MOEL.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

Extrait de l'inventaire après décès de Nicolas Mathieu.

(8-19 avril 1706) (3).

[Fol. 22 v°]... Ensuivent les livres des motets et musique.

Premièrement, quatorze volumes in folio des partitions de tous les [Fol. 2320] bons auteurs d'Italie, dont 4 reliés en parchemin et les autres en veau, prises cinquante livres, cy .... L lt.

Item, unze autre volumes de motets de différens autheurs d'Italie, dont huit in 4° et 3 in f°, reliez en veau, prisés douze livres, cy........ XII lt.

Item, soixante quatre livrets en feuilles, reliés en brochures, contenant différens motets de plusieurs autheurs d'Italie pour messes et vespres, prisés trente livres, cy .... XXX lt.

Item, un autre paquet de motets de différens autheurs d'Italie à voix seulle, prisés vingt cinq sols, cy .... XXV s.

(1) André Tessier, *Couperin*, Paris, 1926, p. 24-25.

(2) Arch. nat., Y 15 138, fol. 8 v° et 12 r°.

(3) Arch. nat., Minutier Central, LXXIII, 599.

Item, un autre paquet de motets aussy d'Italie, en feuilles, prisés cinq sols, cy .... V s.
Item, un autre paquet de motets de différens autheurs d'Italie, prisés vingt sols, cy .... XX s.
Item, un autre paquet de motets en partie de Mr Morin, prisé trente sols, cy .... XXX s.
Item, un autre paquet de motets d'Italie, prisé........ XX s.
Item, un autre paquet simphonie d'Italie (*sic*), prisé........ XX s.
Item, un autre paquet de motets de Bassani en neuf volumes, prisé trois livres, cy .... III lt.
Item, un autre paquet de motets de différens autheurs d'Italie, prisé quatre livres, cy .... IV lt.
Item, un autre paquet de motets de différents autheurs d'Italie, prisé quarante sols, cy .... XL s.
Item, un autre paquet de musique de monsieur Dacher (*sic*), prisé... XX s.
Item, un autre paquet de motets de différents autheurs d'Italie, prisé vingt sols, cy .... XX s.
Item, un autre paquet de motets de mr Charpentier, prisé vingt sols, cy. XX s.
Item, un autre paquet de motets de mrs Dumont et Blondel, prisé huit livres, cy .... VIII lt.
Item, un autre paquet de plusieurs pièces de simphonies de divers autheurs d'Italie, prisé quatre livres, cy .... IIII lt.
Item, un livre in folio relié en papier de motets d'Italie, prisé cinq sols, cy .... V s.
Item, un paquet de motets de la chapelle du Roy par mr de Lully, en dix huit volumes de brochures de papier marbré, prisé douze livres, cy. XII lt.
Item, un autre paquet de motets à plusieurs voix de Mr Melani [fol. 23 v°] en huit volumes reliez en carton, prisé cinq livres, cy........ V lt.
Item, un autre paquet de motets à deux voix de différents auteurs d'Italie, en cinq volumes reliez en bazanne rouge, prisé........ IIII lt.
Item, un paquet de motets de mr de Laurelani (*sic*) en 13 volumes brochures papier marbré, prisé six livres, cy .... VI lt.
Item, un autre paquet de motets à 3 voix de différents autheurs d'Italie, en six volumes couverts de peau violette, prisé quatre livres, cy .... IIII lt.
Item, un autre paquet de motets de la chapelle du Roy par monsieur Dumont en seize volumes in 4° couverts de carton marbré, prisé dix livres, cy .... X lt.
Item, un livre in folio de motets d'Italie relié en veau, prisé vingt sols, cy .... XX s.
Item, un paquet de motets à voix seulle et violons de différents auteurs d'Italie en six volumes dont 3 in f° et 3 in 4° reliez en veau, prisé quatre livres, cy .... IIII lt.
Item, un autre petit paquet de sonates de mr Rebel en cinq petits volumes in quarto couverts de papier bleu, prisé, cy........ XX s.
Item, un autre paquet de motets à 3 voix de différents autheurs d'Italie en sept volumes in f° reliez en veau, prisé huit livres, cy .... VIII lt.
Item, un livre de motets de monsieur Dacher (*sic*) in f° relié en veau, prisé vingt sols, cy .... XX s.
Item, un paquet de motets de la chapelle du Roy par mr Robert en dix neuf volumes reliez de carte marbré, prisé dix livres, cy .... X lt.
Item, un autre paquet de motets à deux voix de différends auteurs d'Italie en cinq volumes reliez en veau bleu, prisé trois livres, cy ...... III lt.
Item, un autre paquet de motets de mr de Campra prisé six livres, cy. VI lt.
Item, un autre paquet de musique de messes et vespres de mr Faugia (*sic*), autheur italien, en sept volumes in f° reliez en carte marbrée, prisé huit livres, cy .... VIII lt.
Item, un autre paquet de motets à quatre voix de différends autheurs d'Italie en V volumes in f° reliez en veau brun, prisé quatre livres, cy.. IIII lt.

[fol. 24 r°] Item, un autre paquet de motets de Colona en 12 volumes reliez en veau vert, prisé huit livres, cy .... VIII lt.

Item, un autre paquet de motets à 3 voix de différends auteurs d'Italie en six volumes reliez en bazanne verte, prisé trois livres, cy .... III lt.

Item, un autre paquet de motets de Franchoy (*sic*) en six volumes in 8° couverts de parchemin, prisé quarante sols, cy .... XL s.

Item, un autre paquet de motets d'Italie de différents auteurs, prisé vingt sols, cy .... XX s.

Item, seize autres paquets de musique de différents auteurs prisés vingt livres, cy .... XX lt.

Item, deux archets d'ébeine à violon garnis de crin, prisé dix sols, cy. X s.

Item, un livre de motets à une, deux et trois voix, par Mr. Bernier in-f°, relié en parchemin, prisé trois livres...................... III lt.

CONTRIBUTION A L'ÉTUDE DES GRANDS MOTETS

de Pierre ROBERT (1)

par Hélène CHARNASSÉ

III. - LES CHŒURS (2).

Par leur fréquence, leur durée, le nombre important de voix qu'ils utilisent, les grands chœurs constituent l'élément essentiel des motets de Pierre Robert. Ils présentent, en outre, un caractère de stabilité et de grandeur majestueuse qui impose son esthétique à l'œuvre tout entière.

Selon l'usage du temps, le compositeur divise ses interprètes en deux groupes qui s'opposent ou s'assemblent. D'une part, les huit solistes composent le petit chœur ou « Chœur de récits » ; d'autre part, les voix moins exercées sont groupées en un « Grand chœur » conçu à cinq parties. Les treize timbres vocaux utilisés se répartissent ainsi :

Chœur de récits	*Grand Chœur*
Premier Dessus	Dessus
Second Dessus	
Première Haute-Contre	Haute-Contre
Seconde Haute-Contre	
Haute-Taille	Taille
Basse-Taille	Basse-Taille
Haut-Concordant	
Bas-Concordant	Basse

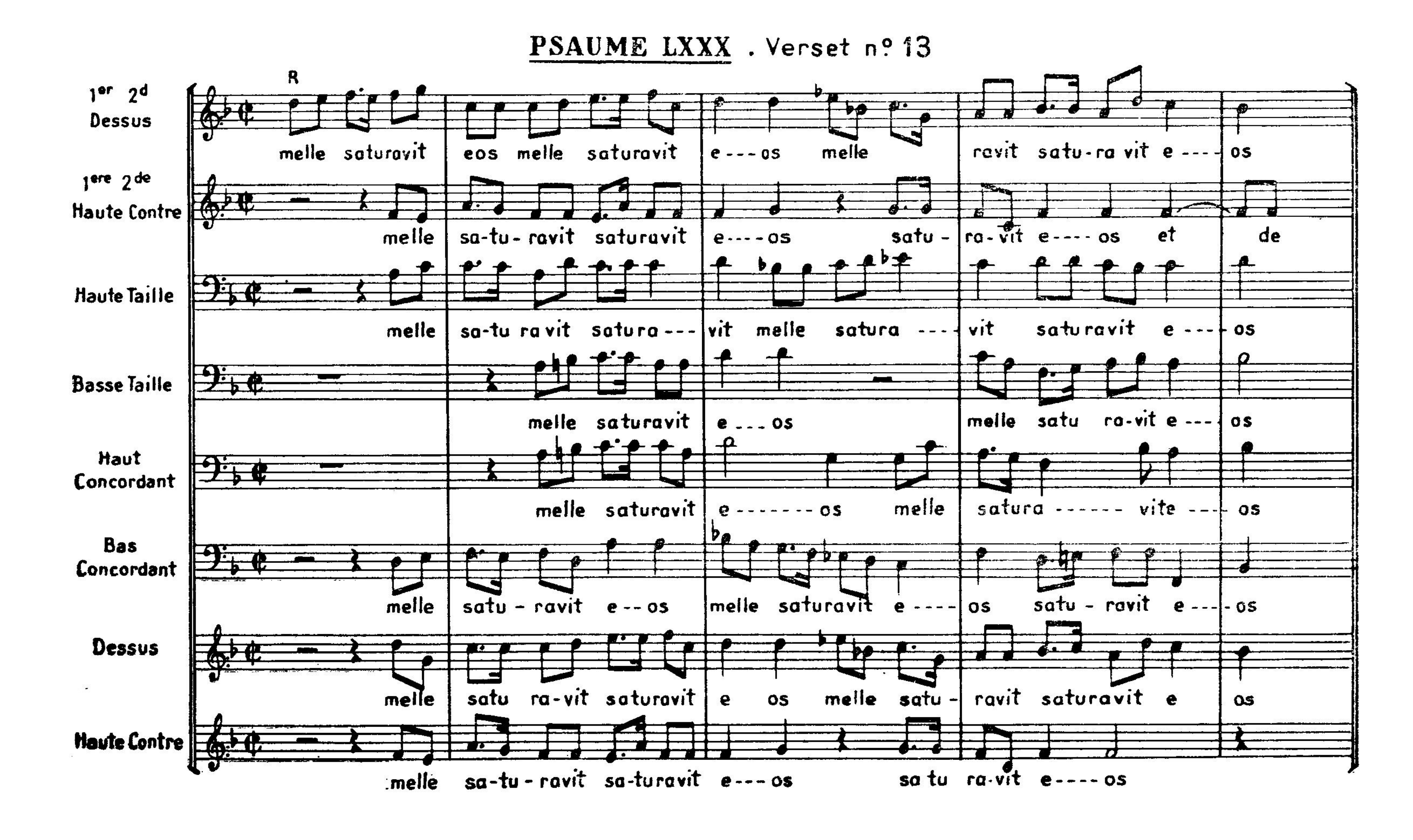
Selon des renseignements communiqués par la bibliothèque municipale de Dresde, l'hypothèse d'une partie de concordant au grand chœur pourrait être envisagée, mais nous semble peu probable. D'ailleurs, aucune modification sérieuse de l'écriture n'en résulterait, car Pierre Robert n'individualise jamais les treize voix. La plupart se doublent et la polyphonie excède rarement six parties réelles. Remarquons que cinq de ces parties peuvent être confiées à des voix d'hommes, ce qui n'est pas pour nous surprendre, si nous considérons la formation habituelle de la Chapelle Royale au moment où les grands motets ont été conçus et exécutés.
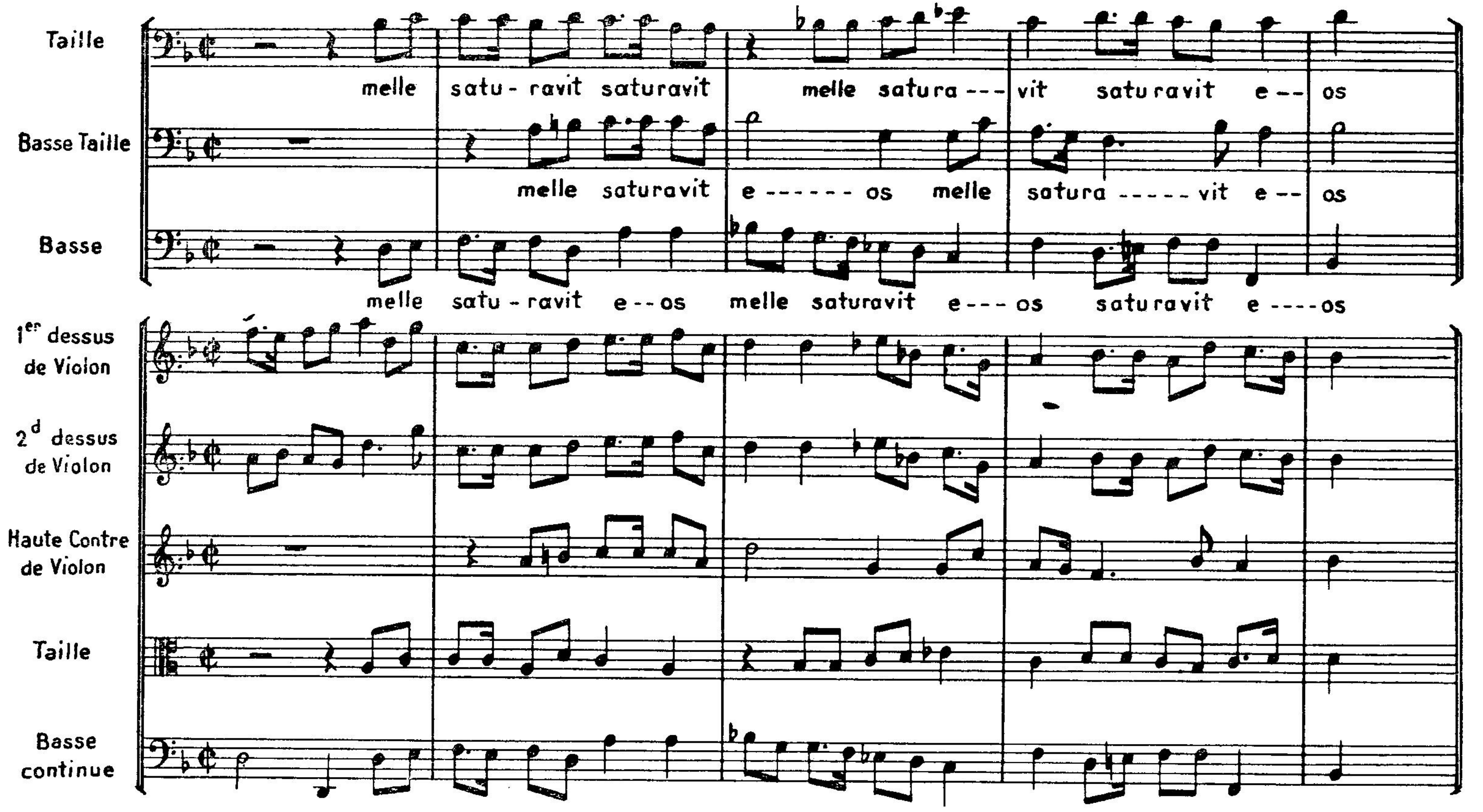
L'intervention de cette importante masse vocale ne semble pas obéir à un besoin impératif d'établir une relation sensible entre le texte littéraire et son expression musicale. Que certains fragments impliquant la puissance soient confiés au chœur, cela semble logique. Or, ne faut-il pas voir là une rencontre fortuite ? Deux versets du Psaume XLV pourraient nous inviter à le croire. En effet, si le *Proptera... maris* justifie l'emploi du chœur, le verset suivant *sonuerunt ejus*, qui poursuit la même idée, se voit successivement interprété par un « ensemble de récits » puis une

(1) *Motets pour la chapelle du Roy, mis en musique, par Monsieur l'Abbé Robert, Maistre de la Musique de ladite Chapelle.* Paris, ...Ch. Ballard, M. DC. LXXXIV.

(2) Pour l'étude du *récitatif*, voir Recherches I, 1960, p. 61 ; pour l'étude des *ensembles de récits*, voir Recherches II, 1961-62, p. 61.

PSAUME LXXX . Verset n° 13





Type de chœur fréquemment utilisé par Pierre ROBERT

Basse-Taille soliste. D'autre part, le verset *Quoniam corruptionem* du Psaume XV, écrit à la première personne et éminemment subjectif, fait appel au concours des treize voix. Les Psaumes II et LXXX nous offrent des exemples similaires et tout aussi surprenants (1). Il devient alors évident que Pierre Robert élabore son œuvre en musicien soucieux de l'équilibre sonore et qu'il recherche avant tout la variété dans l'emploi des moyens dont il dispose.

Ce souci de renouveler l'intérêt, nous le remarquons encore dans l'utilisation des chœurs. Ceux-ci, en effet, traduisent très rarement un verset dans son intégralité ; des solistes interviennent presque toujours, qu'ils aient pour fonction d'introduire ou de rompre la polyphonie. D'autre part, le chœur n'apparaît presque jamais comme un tout homogène. Le plus souvent, il se voit divisé en plusieurs parties, et Pierre Robert juxtapose alors les deux types d'écriture en usage à cette époque. La première partie de l'ensemble peut être traitée verticalement, cependant que la seconde fait appel au style contrapunctique, tel le verset *in decachordo* du Psaume XCI. En revanche, le *multiplicatae sunt* présente tout d'abord une partie contrapunctique qui cède ensuite la place au style vertical.

Le type de chœur le plus fréquemment employé par Pierre Robert est cependant d'une structure beaucoup plus complexe et se voit ainsi conçu :

a) Introduction (récit de soliste ou ensemble de solistes),

b) Partie centrale : alternance du grand chœur et des interventions des solistes ou de la symphonie,

c) Conclusion : grand chœur.

Il n'y a toutefois aucune discontinuité du discours musical et les divers éléments s'imbriquent ou se succèdent sans que l'unité de l'ensemble soit jamais détruite.

En dépit de cette étonnante variété dans le choix et l'utilisation des moyens vocaux, la conception du chœur apparaît donc assez rigoureuse chez Pierre Robert. Il pratique d'une manière presque systématique l'introduction et la coupure par les voix solistes, ainsi que l'alternance des styles d'écriture.

Comme nous l'avions mentionné au cours de notre précédente étude consacrée aux « ensembles de récits » (2), les groupements de solistes ayant pour fonction d'introduire les chœurs sont en général brefs, et n'excèdent guère huit mesures (3). Les voix y sont utilisées avec un extrême souci de variété. Remarquons, toutefois, une nette préférence du compositeur pour les soli, duos, trios et quatuors. Lorsque plusieurs solistes interviennent, l'écriture est le plus souvent de style contrapunctique. Tantôt très libres, ces introductions ne présentent aucune idée thématique ; tantôt, en revanche, un élément d'unité s'impose, qu'il s'agisse d'une cellule rythmique (4) ou d'une idée mélodique présente à quelques voix, tel le verset *In tribulationes* du Psaume LXXX, où trois voix sur quatre obéissent à un thème. Certaines entrées présentent un même thème à toutes les parties ; le verset *Exulta et lauda* du cantique d'Anne se voit ainsi conçu. L'exposition du *Quoniam non* (Psaume XV) fait enfin appel à deux cellules, l'une ascendante et l'autre descendante. L'écriture canonique se manifeste, en outre, à de nombreuses reprises, surtout lorsqu'il s'agit d'un duo.

(1) Psaume II, verset 8. Psaume LXXX, versets 10 et 11.

(2) Cf. Recherches II, 1961-62, p. 64.

(3) Rappelons qu'une exception est constituée par le *Filii Matris* du cantique *Nolite me considerare*.

(4) Psaume XLV, verset *Vacate et videte*.

Les interventions des solistes, insérées au centre même des chœurs, sont d'une écriture moins intéressante. Elles retiendront toutefois notre attention en tant que procédé de style habituel à Pierre Robert. D'une manière presque systématique, deux, trois, voire quatre interprètes utilisent des thèmes énoncés au cours de la polyphonie et viennent interrompre la masse chorale pour s'épanouir librement durant quelques mesures. Ces éléments de transition présentent un double avantage : ils constituent, d'une part, un important facteur de variété par l'opposition ainsi créée ; d'autre part, ils servent de charnière, lorsque Pierre Robert décide de passer à un nouveau style d'écriture. C'est assez dire la fréquence de leur emploi et l'intérêt qu'ils revêtent aux yeux du compositeur.

Les chœurs proprement dits obéissent, ainsi que nous l'avons remarqué, à différentes conceptions. Dans tous les cas, cependant, Pierre Robert assemble plutôt qu'il n'oppose ses deux groupes vocaux.

Les ensembles verticaux, d'écriture harmonique, sont le plus souvent assez brefs. Toutes les voix, ou presque, énoncent simultanément les mêmes paroles. Diverses constantes s'y manifestent. Tout d'abord, les treize voix sont réduites à six parties réelles, et chacune de ces parties se voit considérée comme d'égale valeur par rapport aux autres. Les dessus eux-mêmes ne reçoivent pas un traitement particulier. Seules, les voix de basse, qui suivent de très près la ligne du *continuo* et forment le support de l'édifice, se distinguent. Les lignes mélodiques se caractérisent par leur sobriété, la recherche rythmique n'apparaît, elle non plus, guère poussée. Le compositeur sacrifie délibérément l'intérêt de chacune des voix pour ne considérer que la résultante sonore produite par la marche simultanée des parties, c'est-à-dire l'accord. Pour Pierre Robert, chaque temps se subdivise en deux parties. La première, forte, s'affirme par un accord consonant (5te, 6te), cependant que la seconde partie, faible, reçoit une dissonance obtenue par le moyen des notes de passage. Toutes les agrégations sonores possibles se présentent alors et les sons se superposent avec une audace qui ne laisse pas, parfois, de nous surprendre.

Dans ces chœurs, l'émotion inhérente au texte littéraire se voit complètement oubliée ; seule la recherche d'écriture compte aux yeux du compositeur qui n'hésite pas à se livrer à des expériences.

Les ensembles de style contrapunctique, beaucoup plus souples, obéissent à une préoccupation lyrique plus intéressante. Les voix entrent successivement, écrites en un contrepoint simple et élégant. Notons, cette fois, que les parties du Grand chœur ne doublent pas sytématiquement celles du Chœur de récits et que chacune peut conserver son individualité propre. Ces entrées, conçues à cinq, six ou sept parties, obéissent à la contrainte thématique et se voient traitées avec rigueur. Notons toutefois que les thèmes choisis ne présentent pas une grande diversité mélodique ou rythmique et s'apparentent de bien près à ceux des symphonies.

A cette brève entrée des voix succède le chœur lui-même. Or, celui-ci se révèle d'une conception tout autre que ne le laissaient pressentir les premières mesures. En effet, sans plus attendre, Pierre Robert rompt avec l'imitation et le contrepoint rigoureux pour adopter un langage issu d'un compromis malaisé à définir. L'agencement des voix, la déclamation libre du texte, l'emploi de certaines cellules thématiques qui circulent au travers de la polyphonie laissent voir que le compositeur a pensé contrepoint. Les échanges qui s'effectuent entre les parties vocales, évoquant des demandes et des réponses, des échos, le balancement dans l'emploi des masses sonores, tous ces éléments nous confirment dans cette hypothèse. Or, la rigueur des lignes mélodiques, la superposition des groupes rythmiques, la recherche semi-consciente de l'intérêt prépondérant de l'accord ramènent sans cesse l'auditeur dans l'atmosphère de l'écriture harmonique. Il y a là, et le fait se comprend aisément, conflit entre l'un et l'autre style. Pierre Robert, qui a fait ses études à la maîtrise de Notre-Dame de Paris, possède une expérience de contrapunctiste.
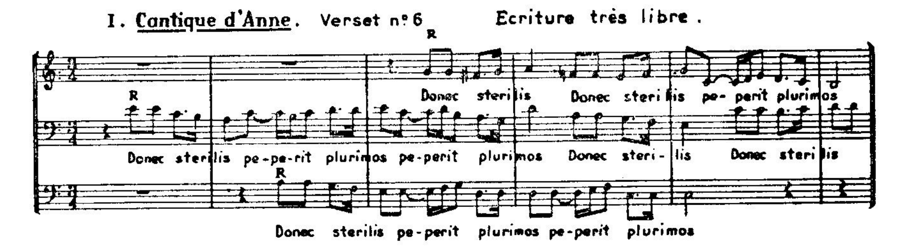
Il ne peut cependant se dégager du nouveau mode d'expression devenu cher à ses contemporains. C'est par la synthèse qu'il tente d'opérer entre l'un et l'autre langage que ce musicien retient tout particulièrement notre attention.

Ainsi que nous l'avions déjà remarqué au cours de nos précédents articles, une étude approfondie de l'œuvre de Pierre Robert présenterait un intérêt remarquable. Les grands motets, en ce qu'ils appartiennent encore au passé par certains aspects de l'écriture et laissent présager l'avenir grâce à l'esprit du compositeur, nous permettent déjà de mieux caractériser les premières manifestations du grand style versaillais.

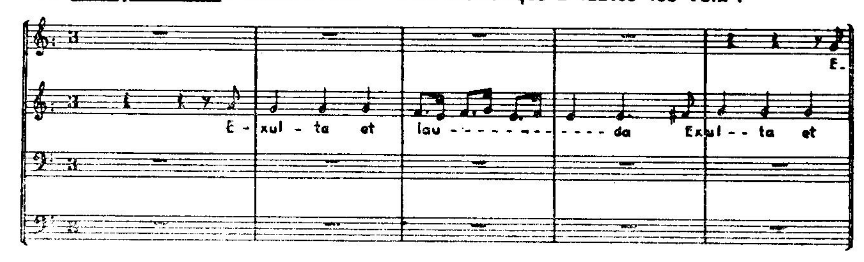
Hélène CHARNASSÉ.

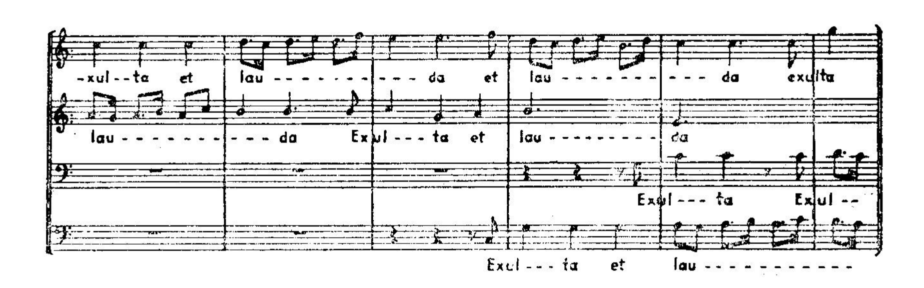
Introductions de solistes

I. Cantique d'Anne. Verset n° 6 Ecriture très libre.



II. Cantique d'Anne. Verset n° 14. Idée thématique à toutes les voix.





LA MUSIQUE A LA MAISON ROYALE SAINT-LOUIS DE SAINT-CYR

Son rôle - Sa valeur

par Marie BERT

PREMIÈRE PARTIE

A. — LA MUSIQUE DANS LA VIE DE L'INSTITUT SAINT-LOUIS DE SAINT-CYR

Cultivait-on les arts à Saint-Cyr ? Pour répondre à cette question, il faut ouvrir les constitutions, les mémoires de l'époque, en particulier ceux de Manseau (1) et surtout les mémoires des Dames de Saint-Cyr et les lettres de la fondatrice. Il est un peu surprenant de ne trouver, en dehors des belles-lettres, de la musique et des représentations théâtrales, aucune mention des autres arts. Mme de Maintenon ne tenait pas à développer outre mesure la sensibilité des jeunes filles si aisément mise en éveil par un contact fréquent avec les arts. La musique occupe une place spéciale, car elle était indispensable à la vie de Saint-Cyr ; pouvait-on concevoir des offices religieux sans chants de louange ou de supplication, des divertissements sans la participation, si petite soit-elle, de musique ? Les constitutions énumèrent très clairement les matières qui doivent être enseignées aux Demoiselles (2). Leur nombre et leur diversité nous étonnent. Partant de « l'amour de la vertu et des bienséances chrétiennes », elles vont jusqu'à apprendre à peigner, à « coiffer ». Mais de musique il n'est point question. De même l'emploi du temps des Demoiselles que nous rencontrons dans les mémoires de Manseau (3), nous permet de suivre leurs activités tout au long de la journée : offices à l'église, heures de leçons ou de récréations... Mais aucun moment n'est réservé à l'étude de la mu-

(1) *Mémoires de Manseau, Intendant de la Maison Royale de Saint-Cyr*, publiés d'après le manuscrit autographe par A. Taphanel, in-8°, Versailles, Bernard, 1902.

(2) Constitutions, art. 54.

(3) P. 60.

sique (1). Et cependant, le grand nombre de livres théoriques retrouvés à la bibliothèque de Saint-Cyr et aujourd'hui aux archives de Seine-et-Oise, à la bibliothèque de Versailles et à la bibliothèque du Conservatoire de Paris, ne laisse pas de nous intriguer quelque peu. Il s'agit là de la *Nouvelle méthode pour apprendre la musique* de Denis. En dépit de cela, toutes les lectures portent à croire que la musique n'était pas une matière étudiée pour elle-même, mais seulement dans ses applications nécessaires à la vie de Saint-Cyr. Les constitutions sont très explicites à cet égard : « L'on défend la multiplication des chants et l'on veut les rendre stables par l'impression que l'on en fera, et pour éviter l'embarras des maîtres, et pour ne pas perdre à la musique le tems qui leur est donné pour des emplois plus salutaires. Mais ce qu'il est permis de chanter, il le faut faire avec la plus grande justesse qu'il est possible, non seulement par respect pour Dieu que l'on loue, mais pour édifier le prochain qui assistera à l'office » (2). Mme de Maintenon déplore elle aussi cette perte de temps ; elle l'écrit à Mme de Brinon : « On a retranché le chant des Ténèbres pour accourcir le séjour que les Demoiselles font au chœur et pour oster la peine que l'on a aprendre à chanter et le temps que l'on y perd » (3).

Afin que les offices soient bien ordonnés, les Constitutions demandent aux Dames d'être « soigneuses de prévoir tout ce qui se doit dire au chœur et faire étudier aux Demoiselles tout ce qu'elles y doivent chanter » (4) ; et même « lorsqu'il y aura quelque office ou quelque cérémonie extraordinaire à faire, elles prévoiront et étudîront tout dès la veille » (5). Aussi les règlements généraux prévoient-ils des sanctions pour le cas où quelque faute aurait été commise : « Quand on aura été obligé de venir tard à l'office, on ira en rendre compte dans le chœur à la Supérieure... Elles feront la même chose lorsqu'elles auront fait quelque faute considérable, comme de faire du discord, de prendre un pseaume, une antienne, un verset pour un autre, ou semblable. Mais quand elles auront fait quelque faute légère qui aura pu être entendue de celles qui sont auprès d'elles, elles baiseront la terre à leur place avant que de sortir du chœur, ce qu'elles ne feront point plus de trois fois quand même elles auraient fait plus de trois fautes, et jamais les Fêtes et Dimanches » (6).

(1) Les renseignements que nous donne Victor Pellegrin sur les occupations des Demoiselles peuvent paraître contredire les affirmations de Manseau, puisqu'il nous dit : « Les Demoiselles apprennent toutes le plain-chant à 9 h 30, puis elles chantent des cantiques à 13 h et les vêpres à 17 h ». Mais ce témoignage est-il valable, émanant d'un lieutenant, répétiteur de typographie à l'école impériale spéciale militaire de Saint-Cyr en 1859 ? (Ms. B.V. JI salle Saint-Cyr).

(2) Constitutions, art. 12.

(3) B.N. ms. fr. 15 202, p. 72.

(4) Constitutions, art. 14.

(5) Règlements généraux de la Maison Saint-Louis, B.N. ms. fr. 14 446, p. 59.

(6) *Idem.*, p. 58.

Ces idées se retrouvent avec un caractère tout officiel dans l'approbation de l'Evêque de Chartres, qui ouvre le recueil gravé des chants et motets de la Maison dont nous aurons à parler longuement : « Paul, par la grâce de Dieu et authorité du Saint Siège Apostolique, Evesque de Chartres, Conseiller du Roy en tous ses conseils, à nos chères filles en Nostre Seigneur les Dames Supérieures et religieuses de la Maison de Saint-Louis à Saint-Cir, vus la requeste par vous à nous présentée, en datte du quatrième Septembre mil sept cent, et nostre approbation provisionelle de la liste abrégée des prières et des chants de votre maison, qui fait mention des avis des Dames de vôtre Conseil, en présence de Madame de Maintenon et la résolution que vous aviés toutes faites de n'admettre jamais aucun chant nouveau, mais de vous attacher avec simplicité aux offices et aux chants que nous vous avions déterminés, estant toutes persuadées que vous ne deviés pas employer à aprendre la musique ny de nouveaux chants, un temps que vous aviez promis à Dieu de consacrer à l'instruction et l'éducation des pauvres Demoiselles auxquelles il ne serait pas moins dangereux qu'à vous de voir souvent icy des maîtres à chanter pour aprendre de nouveaux cantiques, ce qui serait tout à fait contraire aux intentions de Madame de Maintenon, votre très illustre et très pieuse institutrice, laquelle nous en a fait voir les inconvénients avec beaucoup de force et de religion. A ces Causes, après avoir invoqué le Saint Nom de Dieu, nous avons aprouvé et aprouvons le présent livre du chant de cette maison, vous deffendant expressément d'en chercher et chanter de nouveaux aux cérémonies publiques et particulières que vous pouvez faire au chœur ou aux autres endroits, en quelque occasion que ce soit, vous laissant au reste la liberté de choisir entre les chants que nous aprouvons, ceux que vous jugerez à propos.

Donné à Saint Cyr le premier jour de Novembre mil sept cent deux. Signé : Paul Evesque de Chartres » (1).

Manseau nous donne quelque précision sur le rôle que joue la musique à l'institut de Saint-Louis : « On apprend à chanter à celles qui ont de la voix les chants de l'Eglise qui ont été composés particulièrement pour cette maison, ne tenant rien du plain-chant ny de la musique. On leur fait aussy chanter des airs de musique pour leur récréation et réciter des vers de quelque tragédie sainte pour leur apprendre à bien parler, et leur oster le patois des provinces ; et l'on n'oublie rien pour leur donner de la piété, de la grâce, de la politesse et pour leur former l'esprit » (2). Abaisser à ce point le rôle de la musique n'est pas seulement l'apanage de Manseau, et Mme de Maintenon, dans un entretien avec la classe verte (3), en 1702,

(1) Paul Godet des Marais (1647-1709), évêque de Chartres en 1690.

(2) Mémoires de Manseau, p. 60.

(3) Chaque classe se distinguait par sa couleur : rouge, verte, jaune, bleue. Les salles de travail, les dortoirs, ainsi que les habits des Demoiselles (rubans et ceintures) étaient garnis de la couleur appropriée.

ne se montre pas plus clairvoyante : « Quel effet le plain-chant fait-il dans les classes ? — On est ravi de l'apprendre, répondait la maîtresse, et cela leur sera fort utile. Oui, assurément, dit Madame, quand même elles ne pourraient pas chanter, elles auront toujours une petite connaissance qui leur fera plaisir. Il ne faut jamais négliger d'apprendre quoi que ce soit. Ainsi, je n'aurais jamais cru que de savoir peigner m'eût servi à quelque chose... » (1).

Il est donc à peu près certain que les Demoiselles, pour la plupart, se contentaient d'apprendre les chants par audition avec peu de connaissances théoriques. Parfois, cependant, l'une ou l'autre qui paraissait spécialement douée et se trouvait particulièrement privilégiée, vivait auprès de Mme de Maintenon et apprenait le clavecin ou le chant. Contrairement à ceci, Lavallée affirme qu'à partir de onze ans, toutes les Demoiselles « apprenaient la musique, celles qui avaient de la voix apprenaient à chanter, et on montrait le clavecin à celles qui avaient des dispositions particulières ». Ces affirmations semblent un peu catégoriques, mais le grand historien de Saint-Cyr n'a pas approfondi longuement la question musicale.

Toutes les fêtes religieuses, qu'elles soient liturgiques ou propres à Saint-Louis (réception du Roi, sacre d'un évêque, profession de foi de religieuse), sont toujours célébrées par le chant d'un psaume ou d'un motet. Déjà les premiers écrits de Louis XIV, sur la fondation de sa maison, ordonnent « qu'à la fin de la messe de la communauté il soit chanté le psaume *Exaudiat te Dominus*, et à la fin des vespres le *Domine salvum fac regem* » (2). Les mémoires des Dames abondent en récits de cérémonies ou de fêtes au cours desquelles telle ou telle œuvre fut exécutée. Le 11 décembre 1693, pour la profession solennelle de six Dames novices : « Nous avons entonné à genoux l'hymne *Veni Creator Spiritus*, que les Dames de laditte maison ont continué de chanter jusqu'à la fin... ». Après la cérémonie, célébration de la messe, « le chœur chantant de temps en temps quelques motets avec l'orgue » ; puis vient l'habillement, la prostration sous le drap mortuaire, « tandis que le chœur chantait le psaume *De profundis* du ton de l'office des morts... Et nous avons fini la cérémonie par le *Te Deum laudamus* que nous avons entonné, que le chœur a continué... » (3). Quelques semaines plus tard, lors de la nomination de la Supérieure : « Nous avons entonné le *Te Deum laudamus*, que l'orgue alternativement avec le chœur a achevé, tout le monde chantant avec un air de piété et de récollection très édifiant » (4). Ce sont les Dames qui racontent le récit du sacre de l'abbé Des Marais : « Les Dames et les Demoiselles chantèrent

(1) Extraits sur l'éducation, *Mme de Maintenon*, p. 78.

(2) Archives de S.-et-O., D 93.

(3) Minutes de plusieurs actes faits par Mgr l'évêque de Chartres en la maison royale de Saint-Louis de Saint-Cyr (Archives de S.-et-O., D 159).

(4) Archives de S.-et-O., D 159.

tout ce qui se doit chanter à ces cérémonies, nos belles voix s'y firent remarquer, entre autres Mlle de Beaulieu, qui a été depuis Dame de Saint-Louis et dont la voix était également belle en basse comme en dessus ; Mesdemoiselles de la Haye, de Champagny et de Saint-Denis, qui avaient tant brillé à la tragédie d'Esther... Le chant fut trouvé très beau par toute l'assemblée, il était de la composition de Monsieur Nivers, organiste de la Chapelle du Roi et le nôtre, et maître de musique de la Reine » (1). La duchesse de Bourgogne voulut, deux jours après son mariage, se montrer à ses amies de Saint-Cyr en habit de cérémonie : « Elle fut conduite à l'Eglise où l'on chanta le *Te Deum* ; ensuite, les Demoiselles entonnèrent en son honneur un hymne à Saint-Louis dont l'air de triomphe avait beaucoup de charme dans leur bouche. Les paroles et la musique sont probablement l'œuvre des Dames » (2). Un autre jour, Mme de Maintenon envoie à Saint-Cyr un petit billet, comme elle avait coutume de le faire : « La Princesse ira demain aux classes, elle demande qu'on chante le matin et qu'on écrive l'après-midi. On peut lui accorder cette grâce » (3).

Saint-Cyr, en effet, n'était pas très éloigné de la Cour et ne restait pas étranger à ce qui s'y passait, ou touchait Louis XIV. Les Demoiselles ressentaient pour le Roi de si profonds sentiments de reconnaissance filiale qu'elles ne pouvaient pas rester insensibles aux entreprises guerrières du grand monarque, auxquelles étaient mêlées aussi plusieurs membres de leurs familles. Ainsi Manseau nous raconte qu'« au moment de la prise de Namur, Nivers composa deux motets pour la conservation du Roi et la prospérité de ses œuvres. « Les paroles sont tirées de l'Ecriture :

Seigneur vous voiés où tendent tous nos désirs,
Et nos gémissements ne vous sont point cachés...

Autre :

Venés, Seigneur, nous secourir
Venés et sauvés-nous de ceux qui nous affligent...

Ces motets en latin et en musique avaient une toute autre grâce et furent chantés avec une dévotion parfaite par des voix innocentes devant Dieu, comme l'estoient celles de ces Demoiselles, qui n'ont respiré que la vertu depuis leur plus tendre jeunesse... » (4).

Toutes les victoires gagnées étaient célébrées à Saint-Louis par le chant du *Te Deum*, auquel Louis XIV participait quand il le pouvait. Le Roi ne dédaignait pas cet institut ; au contraire, il venait fréquemment après ses conseils assister à l'office du soir. Les Demoiselles aimaient le saluer par des chants à sa louange. Si certaines de ces petites cantates ou

(1) Mémoires des Dames de Saint-Cyr, p. 290.
(2) Lavallée, *Mme de Maintenon*, p. 225.
(3) *Mme de Maintenon : lettres utiles et agréables.* B.N., ms. fr., nouvelles acquisitions, 1438, p. 54.
(4) Manseau, p. 197.

idylles sont des œuvres originales des Dames, la plupart sont les prologues des opéras de Lully, parfois adaptés par Nivers (1). Les jeunes filles connaissaient ces œuvres et se mettaient à les chanter d'elles-mêmes, pour marquer au Roi « leur attachement et leur reconnaissance ».

De ces nombreuses et précieuses visites, les Dames ont conservé des souvenirs émus : « Il vint un dimanche, jour où tombait la fête de Saint François de Sales, et afin de nous faire plus d'honneur et de plaisir, il envoya devant lui la musique composée de plusieurs instruments et de voix. Elle se plaça dans l'église du dehors proche la grille du chœur. Le Roi arriva à l'heure de Vêpres qu'il entendit dans sa tribune. Nous n'en avions jamais eues de si belles : le chœur du dedans chantait un psaume à l'ordinaire et la musique du Roi un autre, et ainsi alternativement jusqu'à la fin » (2).

Le Roi et Mme de Maintenon étaient heureux, quand l'occasion se présentait, d'offrir quelques amusements aux Demoiselles. En voici des exemples probants pour compléter le récit précédent. Dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, on peut lire quelques projets de récréation établis par Mme de Maintenon elle-même ; la musique figure presque toujours au cours de ces distractions : « De 3 h 30 à 4 h on chantera... A 3 h on entendra trois fois le chœur de Jonathas... Ensuite, Mesdemoiselles de Champigni, de la Haye, de Beaulieu chanteront tous les cantiques de Racine... On se rassemblera à 2 h 30 pour entendre une musique qui durera jusques à 3 h et demi. Ce seront deux voix et un luth qui chanteront ou joueront alternativement ». Nous voyons en note, écrit sans doute par les Dames : « Madame, pour se réjouir de la Paix, nous donna ce divertissement extraordinaire pour nous et fit venir ici, pour cet effet, deux demoiselles de la musique du Roi » (3). Le dernier exemple a été cité dans plusieurs ouvrages sur Saint-Cyr, mais il a particulièrement sa place ici. Le récit donné par les Dames de Saint-Cyr est très pittoresque : « Le désir qu'avoit Mme de Maintenon qu'on ne s'attachât ici qu'au solide, ne l'empêchoit pas de donner aux Demoiselles et à nous des amusements quand l'occasion s'en présentoit... Elle voulut nous faire entendre les trompettes, les timballes, les tambours et les fifres dont on se sert dans les troupes à la guerre. Pour cela, elle pria le Roi d'envoyer ici quelques-uns de ses gens de guerre destinés à cela. Ils furent amenés par Monsieur d'Avignon, un de leurs commandants, et un autre officier distingué. On les fit entrer dans la cour royale ; les trompettes et les timbaliers étaient à cheval, les tambours et joueurs de fifre à pied. Toutes les Demoiselles eurent ordre de se mettre à toutes les fenêtres, depuis le premier étage jusqu'au haut ;

(1) Prologue d'*Athys*.

(2) Mémoires des Dames de Saint-Cyr, p. 370.

(3) *Lettres utiles et agréables*, B.N. ms. fr., nouvelles acquisitions 1438, pp. 92-93-94.

la communauté se mit au rez-de-chaussée avec Mme de Maintenon ; les messieurs et leurs gens firent deux ou trois fois le tour de la cour, gravement en jouant chacun de leur instrument des airs guerriers ; les trompettes à part avec les timballiers et les tambours et les fifres ensemble. Il me semble qu'ils étaient quatre ou six trompettes, un timbalier, deux tambours et deux fifres. Ce fut un plaisir fort majestueux et agréable. Une autre fois, après les fêtes de Noël, elle nous fit entendre une belle symphonie par les musiciens du Roi. Ils avoient joué devant Sa Majesté *Or nous dites Marie* d'une manière si merveilleuse, que cela touchoit et inspiroit de la dévotion. Le Roi en fut charmé, et, comme il était plein de bonté, il pensa que ce seroit là un plaisir du goût d'une communauté comme la nôtre, où il étoit persuadé qu'on aimoit les choses qui portoient à la dévotion. Il le proposa de lui-même à Mme de Maintenon, qui l'accepta d'autant plus volontiers qu'elle étoit ravie quand le Roi nous faisoit quelques faveurs. Nous eûmes donc le plaisir d'entendre la plus belle symphonie du monde, au parloir de la communauté ; il étoit plein des plus habiles musiciens qu'eût Sa Majesté, ; il y avoit des basses de violes, des flûtes douces, un beau basson et autres. On croyoit être au ciel et y entendre la musique des anges » (1). Cette naïveté et cet enthousiasme montre combien la communauté était peu habituée à voir un ensemble de musiciens, et ceci confirme qu'il n'y avait à Saint-Cyr pratiquement pas d'instrumentiste.

Dans leurs mémoires, les Dames ont noté avec soin que Monsieur l'abbé des Marais avait dans sa chambre un clavecin « dont il jouait quelquefois pour se délasser l'esprit » (2) : chose rare et digne d'intérêt. Dans la chapelle, il y avait un orgue, mais nous ne savons rien de cet instrument si ce n'est le montant du prix de la réparation dont il a été l'objet en août 1693 : « Au Sieur Thierry, facteur d'orgues, pour reste du prix de 300 livres dont on est convenu avec luy pour la réparation de l'orgue, suivant la réception du Sieur Nivert et pour parfait payement, 182 livres 10 s. » (3). Cet orgue, tenu par de bons musiciens, dont nous parlerons plus loin, était le seul instrument autorisé à participer à l'office. Quant aux autres instruments qui auraient pu servir aux divertissements, ils ne devaient pas être nombreux, et encore moins nombreuses les personnes capables de les jouer ! Nous savons cependant qu'en janvier 1732, on a dépensé « 3 livres 45 pour des cordes, pour la violle, et 7 livres 85 pour des cordes et pour la basse de violle » ; puis, qu'en décembre 1773, « pour l'achapt d'un pardessus de viole et l'entretien des autres (?) pendant le cours de l'année », on a dû payer « 108 livres 16 sols » (4). Ces seules mentions dans tous les

(1) Mémoires des Dames, p. 555.
(2) Mémoires des Dames, p. 221.
(3) Archives de S.-et-O., D 244.
(4) Archives de S.-et-O., D 256-261.

comptes de plus de cent années sont évidemment fort peu. Confirmons-le par un récit : Lavallée relate une visite faite à Saint-Cyr en 1769 par Horace Walpole (écrivain anglais célèbre, fils de Robert Walpole) : « Nous fûmes conduits dans les salles de classe. Dans la première, on ordonna aux Demoiselles qui jouaient aux échecs de nous chanter les chœurs d'Athalie ; dans la seconde, on leur fit exécuter des menuets et des danses de campagne, tandis qu'une religieuse, un peu moins habile que Sainte Cécile, jouait du violon »... (1).

Aussi quand les Demoiselles voulaient, pour honorer le Roi, lui offrir une soirée, étaient-elles obligées de prendre des moyens à leur portée. Le souvenir enchanteur de l'une de ces petites fêtes est rapporté par le marquis de Dangeau et les Mémoires des Dames. Lavallée en donne un récit tout ému : « C'était le 25 mai 1704, après une douce journée de printemps, quand le jardin était dans sa beauté, Louis XIV trouva toutes les Demoiselles ayant des fleurs dans les cheveux, partagées par bandes qui dansaient au bruit de leurs chants. Pendant toute sa promenade, il rencontra à chaque allée, à chaque bosquet, l'un de ces essaims joyeux, dont quelques enfants se détachaient pour lui réciter un dialogue ou des vers. Enfin quand le soleil vint à se cacher derrière les côteaux boisés de Saint-Cyr, il s'arrêta dans le grand parterre d'où l'on jouit de la vue magnifique du val de Gallice, du parc de Versailles et des collines de la forêt de Marly ; les Demoiselles se groupèrent autour de la pièce d'eau, dont la gerbe étincelait au soleil couchant, et là, avec des voix qui semblaient descendre du ciel, elles chantèrent un cantique dont la première strophe était :

« Du Seigneur troupe fidèle
Anges du ciel veillez tous
Veillez, couvrez de vos ailles
Un Roi qui veille sur nous ».

Louis XIV ne put entendre ce chant sacré dont les voix renvoyaient l'écho, ces voix si pures au milieu du calme de cette belle soirée, sans un noble attendrissement. Il joignit tout bas sa prière à celle des jeunes filles, les yeux tournés au ciel. La cloche sonna, tout rentra dans le silence » (2).

Au temps de Noël, les Demoiselles aimaient redire les chansons qu'elles apportaient de leurs diverses provinces. On retrouve ces noëls dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, qui ne contient guère de musique, mais surtout les paroles de ces chants. Et ceci pose une question à laquelle il est difficile de répondre : les chansons populaires avaient-elles une part dans les récréations de Saint-Cyr ? Sans doute. Mais ces chants étaient si connus qu'il ne semblait pas nécessaire de les noter. Nous avons recueilli une seule mention de Madeleine Daniélou (3) : « Elles dansaient des rondes.

(1) Lavallée, *op. cit.*, p. 325.
(2) Lavallée, *op. cit.*, p. 231.
(3) *Mme de Maintenon*, p. 180.

La plupart de celles que nos enfants chantent encore aujourd'hui remontent à cette époque ou au-delà : « *Malborough s'en va-t-en guerre, Il était dix filles dans un pré* (où l'on évoque la duchesse du Maine), et *La Tour prends garde* (inventée par la marquise de Prie pour amuser le jeune duc de Bourbon-Condé). Mme de Maintenon avait certainement interdit : *Mon père m'a donné un mari*, qui fait allusion au mariage de la Grande Mademoiselle avec le duc de Lauzun ». Ces suppositions sont-elles fondées ?

Mais les plus grandes causes de distractions de Saint-Cyr sont, sans contredit, les représentations théâtrales. Dès 1688, Mme de Maintenon assiste aux représentations des tragédies écrites par Mme de Brinon. Pendant les entr'actes, Nivers accompagnait avec le clavecin les chants et les danses que formaient quelques-unes des Demoiselles. Mme de Maintenon, peu satisfaite de cette littérature, se tourne alors vers Racine et lui demande d'écrire, sur un sujet religieux, une pièce qui convienne spécialement aux Demoiselles. Après s'être fait prié quelque temps, il écrit *Esther*. Il vient lui-même faire dire les vers aux Demoiselles ; Moreau, auteur de la musique, fait apprendre les chants, tandis que Nivers tient le clavecin. Mais ces répétitions ont lieu aux heures de récréation ou de travail manuel, afin de ne pas déranger les instructions.

On sait avec quel faste fut réglée la mise en scène, et combien les bijoux prêtés par le Roi rehaussaient les éclatants costumes « à la mode persane »... Le Roi avait fait venir ses propres musiciens, et le succès de ce spectacle fut au-delà de ce qu'on en attendait. Nous laisserons la parole à Manseau, qui donne un récit émerveillé de la représentation du 5 février 1689, à laquelle assistait le Roi, avec les souverains d'Angleterre : ... « La pièce se joua dans la perfection, et ce fut des applaudissements sur l'esprit avec lequel ces actrices la représentèrent, sur la beauté des voix, des vers et de la musique qui allèrent au-delà des louanges qui se donnent à de semblables spectacles. Il est vrai que ce qu'il y avait de prodigieux estoit d'entendre chanter les plus beaux airs du monde, avec une cadence et une justesse, où les plus habiles musiciens auroient eu peine d'arriver, par de jeunes Demoiselles qui ne savoient pas une note de musique » (1). Les Dames ne sont pas moins enthousiastes : « La musique n'étoit pas un des moindres agréments de cette pièce ; car outre qu'elle étoit fort belle et que nous avions aussi de belles voix, les instruments en relevoient beaucoup l'harmonie. Il [le Roi] avoit donné quelques-unes de ses musiciennes, des plus sages et des plus habiles, pour mêler avec les Demoiselles, afin de fortifier le chœur des Israëlites. On les habilla, comme elles, à la persane, ce qui auroit dû les confondre ; mais ceux qui ne les connaissoient pas pour être de la musique du Roi les distinguoient fort bien pour n'être pas de nos Demoiselles, en qui on remarquoit une certaine modestie et une

(1) Mémoires de Manseau, p. 112.

noble simplicité bien plus aimable que les airs affectés que se donnent la plupart des filles de cette sorte... Les musiciens jouoient dans les entr'actes et accompagnaient ou des voix seules ou le chœur des Israëlites ; tout le monde convenoit que l'opéra et la comédie n'approchoient pas ce spectacle » (1).

Les opinions des spectateurs s'accordent à louer la perfection des représentations. Mme de Sévigné écrit à Mme de Grignan le 21 février 1689 : « Je ne puis vous dire l'excès de l'agrément de cette pièce ; c'est un rapport de la musique, des vers, des chants, des personnes si parfait et si complet qu'on n'y souhaite rien ». Racine lui-même n'hésite pas à réserver une partie de la préface d'*Esther* à la musique de Moreau : « Je ne puis me résoudre à finir cette préface, sans rendre à celui qui a fait la musique la justice qui lui est dûe, et sans confesser franchement que ses chants ont fait un des plus grands agréments de la pièce. Tous les connaisseurs demeurent d'accord que depuis longtemps on n'a point entendu d'airs plus touchants, ni plus convenables aux paroles. Quelques personnes ont trouvé la musique du dernier chœur un peu longue quoique très belle. Mais qu'aurait-on dit de ces jeunes Israëlites qui avaient tant fait de vœux à Dieu pour être délivrées de l'horrible péril où elles étaient, si, ce péril étant passé, elles lui en avaient rendu de médiocres actions de grâces... ?» (2).

Mais le succès des Demoiselles, le contact fréquent avec de grands personnages, et le goût des mondanités ne tardèrent pas à introduire dans la Maison Royale des bouffées d'orgueil et de dangereuses prétentions au bel esprit : « les Demoiselles ne voulaient plus chanter à l'église, pour ne pas gâter leur voix avec des psaumes et du latin », et Mme de Maintenon, dans une lettre de décembre 1689, les gourmande à ce sujet : « On prétend que vous ne voulez point chanter les chants d'église et que vous désespérez Monsieur Nivers ; il n'est pas possible qu'avec la piété que vous paraissez goûter, vous ne soyez pas ravies de chanter les louanges de Dieu et de lui rapporter par là un talent qu'il vous a donné... Vous chantez si bien les chants d'*Esther*, pourquoi ne voulez-vous pas chanter les psaumes ? » (3).

Déjà, cependant, en mars 1690 commencent les répétitions de la nouvelle tragédie d'*Athalie*, qui doit être représentée en toute simplicité, sans décors ni costumes. Cette décision, dictée par les effets néfastes que nous avons énoncés plus haut, était fortement appuyée par plusieurs reli-

(1) Mémoires des Dames, p. 246.

(2) Après avoir subi de nombreux remaniements, « l'Odéon ressuscita *Esther* dans sa nouveauté première avec les chœurs et la musique de Moreau, et c'est ainsi qu'elle est jouée encore aujourd'hui à la Comédie Française, où elle a eu depuis 1689 jusqu'en 1936, 192 représentations » (*Théâtre de Racine*, par Maurice Rat, p. 599).

(3) Sur ce sujet, nous nous sommes aidée de l'intéressante étude de Madeleine Garros : *Madame de Maintenon et la musique*. Extrait des Rapports et Communications de la Société Française de Musicologie, Série spéciale, n° 1, janvier 1943.

gieux qui s'occupaient de la vie spirituelle à l'Institut de Saint-Cyr. Et à ce propos, Manseau rapporte avec pittoresque les démêlés qu'eut le pauvre Moreau, au moment de la préparation d'*Athalie*, avec l'un des religieux, l'abbé Durand : « Toutes ces occupations sérieuses n'empeschoient pas que le compositeur des chants d'*Esther* et d'*Athalie* ne continuast d'apprendre les airs de cette dernière pièce aux Demoiselles... Le maître et les écolières y trouvoient également leur compte, l'un par le gain et les autres par le plaisir qu'elles avoient d'apprendre à chanter. Mais Monsieur Durand, supérieur des Missionnaires, grand ennemi des spectacles, secouant la teste en les entendant, assuroit qu'il écriroit contre ce divertissement, ce qui mit la crainte et la tiédeur dans cet exercice... Le Sieur Moreau qui craignoit le plus, par rapport à la peine qu'il avoit prise à en composer la musique, assuroit ce censeur qu'il n'y avoit rien que de saint dans cet ouvrage, et malicieusement lui opposoit la ridiculité (*sic*) des badinages et des spectacles de la foire Saint-Laurent... ce qui ne fit qu'augmenter la sainte envie qu'il avoit de le traverser. Peu de temps après, je m'aperçus que cela avoit eu quelque réussite par l'ordre que je reçus de dire à Moreau de retourner à ses affaires à Paris et qu'il seroit averti du tems où il faudroit revenir. L'abbé Testu, qui depuis longtemps faisoit l'éloge d'une tragédie sainte intitulée *Jephté* ou *Iphigénie* (1), qu'il avoit fait composer avec des chœurs de musique, prit ce tems-là pour supplier Mme de Maintenon pour que les Demoiselles de Saint-Louis apprissent sa pièce, ce qu'elles firent en sy peu de temps qu'elles l'eussent jouée sy on le leur avoit ordonné » (2).

Mais les Demoiselles, séduites par la tragédie d'*Athalie*, s'amusaient entre elles à la répéter et elles eurent l'autorisation de la représenter en habit ordinaire, avec l'accompagnement du clavecin de Nivers et « les chants n'en furent pas moins applaudis (3). Mme de Maintenon, voyant que le Sieur Moreau étoit privé de l'honneur que luy auroit fait la musique, m'ordonna de lui donner 100 louis d'or pour luy en adoucir la peine... » (4).

L'ère des grandes représentations est terminée. Sans doute voit-on encore les Demoiselles sur la scène pour jouer *Esther*, *Athalie* et *Jephté*, avec le clavecin de Nivers pour toute symphonie, et ces représentations se poursuivent longtemps, puisqu'en 1756, Clérambault, organiste de Saint-Cyr, et son frère, tous deux fils du grand Clérambault, remanient un peu les partitions de Moreau pour présenter ces spectacles à la famille

(1) Il doit s'agir certainement de *Jephté*.

(2) Mémoires de Manseau, p. 150-151.

(3) « Cet excès de discrétion fit grand tort à la pièce. Les comédiens reçurent l'ordre de ne pas la jouer. La première représentation publique eut lieu le 3 mars 1716 à la Comédie Française et fut « reçue avec transport » (Voltaire). Ce triomphe fut durable et depuis cette date, jusqu'en 1936, la pièce fut jouée 493 fois » (Maurice Rat, *op. cit.* p. 649).

(4) Mémoires de Manseau, p. 157.

royale. Mais ces reprises ne donnent pas lieu à des créations d'ouvrages intéressants. Quelques tragédies figurent dans la bibliothèque de Saint-Cyr (1). Malheureusement la plupart de ces livres ont disparu aujourd'hui : *Débora*, *Absalon*, *Gabinie*, *Judith*, *Saül*, *Joseph*... Peut-on penser que ces œuvres comportaient une partie musicale ? Si le nom de l'auteur des paroles est connu, il n'y a point de musicien qui s'y rattache. Celles qui sont parvenues jusqu'à nous comme *Esther*, *Athalie* et *Jonathas* de Moreau, seront étudiées dans un prochain article.

Pour être complet, il faut encore citer les danses dont on rencontre çà et là quelques allusions, mais si fugitives qu'il est impossible de se faire une idée précise de ces distractions. La musique un peu rare de ces joyeuses rondes et de ces gracieux menuets permet de supposer que ces divertissements tenaient peu de place à la Maison de Saint-Cyr.

B. — CE QUE NOUS SAVONS DES MUSICIENS DE SAINT-CYR

Des musiciens attitrés de l'Institut Saint-Louis, nous savons peu de choses. Sans doute connaissons-nous les noms de Nivers et Clérambault comme organistes de Saint-Cyr, mais il est difficile, pour ce dernier, de préciser s'il s'agit de Louis-Nicolas le père ou de César-François-Nicolas le fils (2). A quelle date exacte ont-ils été engagés ? Et quelles étaient leurs fonctions à la maison d'éducation ? En effet, c'est par allusion que le nom de ces musiciens est mentionné, et il est rare de trouver des renseignements précis relatifs aux fonctions qu'ils remplissaient.

Aux archives de Seine-et-Oise, au milieu de la comptabilité de la maison, nous avons relevé quelques comptes concernant les musiciens, ainsi que l'engagement de Clérambault. En voici la transcription fidèle, par ordre chronologique :

« 1687, 2e année de la fondation
...A Monsieur Nivers organiste, suivant sa quittance, 150 l. » (3).

« 1688-1692
...A Monsieur Nivers, en présant, par ordre de Madame la Supérieure, 200 l. en juillet » (4).

« Décembre 1703
...Pour avoir fait copier la musique de *Jonathas* et d'une Idylle » (5).

(1) Nous avons donné un Inventaire complet des livres de musique de la Bibliothèque de l'Institut Saint-Louis de Saint-Cyr, dans *Versailles et la musique française*, Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle, n° 34, mars 1957, p. 93-105.

(2) Cette confusion persiste en présence de chacune de leurs œuvres, en dépit de certaines affirmations qui négligent le rôle et la valeur de César-François-Nicolas Clérambault.

(3) Archives de S.-et-O., D 241.

(4) *Ibid.*, D 243.

(5) *Ibid.*, D 250.

« Mars 1715
... A Mr de Clérambault, organiste, pour un quartier de ses apointemens, échu le dernier de Mars, 150 l. » (1).

« Marché avec Mr de Clérambault :
« Je soussigné, organiste, promets et m'oblige envers mes Dames les supérieures, religieuses et communauté de la Royalle maison de Saint Louis à Saint Cir, d'avoir soin de leurs chants d'Eglise, faire en sorte qu'ils ne soient point corrompus, de faire répéter de tems en tems les Dames et Demoiselles pour garder l'uniformité des voix et du chant dans les offices divins, leur montrer et faire répéter ce qu'elles auront à chanter aux fêtes et jours de cérémonies, toucher l'orgue aux grandes fêtes de Notre Seigneur, de la Sainte Vierge, à celles de la Toussaint, Saint-Louis, Saint-Augustin, à commencer dès la veille aux premières vespres quand il sera nécessaire, à Matines au *Te Deum* seulement, le lendemain à la grand'messe, à vespres et au Salut, comme aussy de toucher l'orgue aux cérémonies de prises d'habit, de professions et autres jours de festes et cérémonies soit ordinaires ou extraordinaires qu'il plaira à mesdites Dames me marquer, et à l'effet de ce que dessus, je me rendray sur les lieux toutes et quantes fois qu'il sera nécessaire, et pour les festes et cérémonies extraordinaires quand je seray averty de la part de mesdites Dames ; et, où je ne le pourois faire par maladie ou autre empeschement, j'envoyray et commettray à ma place un organiste capable et agréable à mesdites Dames. Je m'oblige pareillement d'entretenir l'orgue en bon et suffisant état, de l'accorder ou faire accorder toutes les fois qu'il en sera besoin, prendre une personne pour servir aux soufflets et administrer le vent, le tout à mes frais et dépens, moyennant la somme de 600 livres par an, payable de quartier en quartier, dont le premier échéra au dernier Mars prochain et ainsy continuer ; et outre ce, je seray nourry et logé ou la personne que j'enverray en ma place, pendant les jours et tems ci-dessus marquéz, et ce jour nos personnes seulement, et non les domestiques, chevaux et équipages, ce qui a esté accepté par mesdites Dames. 6 janvier 1721 » (2).

« Juin 1722
... A Mr Clérambeau, pour son cartier : 150 l. » (3).

« Septembre 1744
...A Mr Clérambault, pour estre venu de Paris, à l'occasion du *Te Deum* chanté pour la guérison du Roy : 24 l. » (4).

« Décembre 1745
...A Mr Clérambault, pour la musique de la pièce faite pour Madame la Dauphine : 192 l. »

« Octobre 1754
...A Mr Clérambault, par gratification : 240 l. » (5).

« Septembre ou Décembre
... A Mr Clérambault, par gratification : 1200 l.
Aux violons de Chelles (6) : 60 l. » (7).

« Décembre 1773
... A Mr Coqueret, pour la musique de la petite pièce de Madame la Comtesse

(1) *Ibid.*, D 252.

(2) *Ibid.*, D 446.

(3) *Ibid.*, D 254.

(4) *Ibid.*, D 256.

(5) *Ibid.*, D 258.

(6) Il s'agit, aux dires du Duc de Luynes (Mémoires), de deux violoncellistes, uniques exécutants de la représentation d'*Esther*... Pour *Athalie*, « ils jouoient trop fort et n'étoient point d'accord ».

(7) *Ibid.*, D 259.

d'Artois, et le tems qu'il a demeuré ici pour donner des leçons aux Demoiselles : 1504 l. » (1).

« 9 Avril 1787
...Quittance de l'organiste Thomelin reconnaissant avoir reçu de l'économe de la maison la somme de 150 livres pour un quartier de ses honoraires en qualité d'organiste de laditte maison » (2).

« Août 1788
...A Mr Thomelin, pour de la musique : 66 l. » (3).

« Mai 1789
.. Mémoire de musique copié pour l'abbé Dugué par Fagnan : 1 *Miserere*, 4 voix ; *Salve Regina* ; *Te Deum*. Total, 486 pages à 4 sols font 97 l. 4 s. ».

« Décembre 1789
...Quittance de 150 l. pour un quartier de ses honoraires à Mr Thomelin, organiste » (4).

Plusieurs conclusions se dégagent de ces diverses citations. Dans les charges domestiques de Saint-Cyr, les organistes figurent parmi ceux qui touchent le plus : 600 livres par an, seuls Madame de Brinon, le jardinier et le vitrier ont des appointements plus élevés. Il est amusant à noter que les chirurgiens, les médecins (qui cependant avaient beaucoup à faire parmi les nombreuses épidémies et maladies) et les confesseurs qui n'avaient pas moins d'ouvrage... n'ont que 500 livres par an.

L'engagement de Clérambault fournit de précieux renseignements sur les fonctions des musiciens attitrés de Saint-Cyr, et nous allons essayer de les commenter un peu.

D'abord, quels sont ces chants que Clérambault s'engage à conserver avec intégrité ? Ce sont les chants liturgiques et les motets réunis dans le Cérémonial de la maison, portant l'approbation de l'évêque de Chartres de 1702 que nous avons citée plus haut. Ce recueil en deux tomes, gravé seulement en 1733, permit à Clérambault d'ajouter, à côté des textes de Nivers (seuls reconnus par l'approbation), des œuvres de sa composition. Le premier tome comprend le commun, le propre et les motets chantés aux offices de la chapelle de l'Institut : « Chants et motets à l'usage de l'Eglise et Communauté des Dames de la Royale maison de Saint-Louis à Saint-Cyr. Tome Premier contenant les Messes, Vêpres, Cérémonies avec les Litanies, le tout composé par Feu Monsieur Nivers, organiste du Roy, etc... Mise en ordre et augmenté de quelques motets par Monsieur Clérambault, organiste de laditte Maison Royale, etc... et approuvé par Monseigneur Ch. Fr. de Mérinville, évêque de Chartres. Imprimée par Colin, gravée par L. Hüe en 1733 ». Le deuxième tome contient les motets chantés aux Saluts : « Motets à une et deux voix pour tout le chœur à l'usage de l'Eglise et Communauté des Dames et Demoiselles de la Royale Maison de Saint-

(1) *Ibid.*, D 261.
(2) *Ibid.*, D 268.
(3) *Ibid.*, D 262.
(4) *Ibid.*, D 269

Louis à Saint-Cyr. Tome second contenant tous les motets qui se chantent aux Saluts ».

Mais quelles sont ces fêtes religieuses pour lesquelles le musicien doit venir à Saint-Cyr ? Manseau écrit dans ses Mémoires : « Il s'y dit peu de grandes messes, n'y en ayant dans le cérémonial que dix-sept par an, pour les fêtes de Notre Seigneur, de la Sainte Vierge, de Saint Louis et de Saint Candide, et toutes les fois qu'il arrive un enterrement à l'heure de la messe... » (1). A quelques différences près, le cérémonial indique le même nombre de célébrations : « La Nativité, l'Epiphanie, la Purification de la Sainte Vierge, l'Annonciation, les Rameaux, Pasques, l'Ascension, la Pentecoste, la fête du Saint Sacrement, l'Assomption de la Sainte Vierge, les fêtes de Saint Louis et de Saint Augustin, la Nativité de la Sainte Vierge, la Toussaint, la Conception de la Sainte Vierge, et la fête de Saint Vincent ». En dehors de ces fêtes liturgiques, il faut compter celles qui sont propres à la Communauté ou celles qu'entraîne le prestige de la maison royale : visite ou sacre d'un évêque (Fénelon et Godet des Marais).

Enfin, le deuxième tome du cérémonial présente un choix important de motets pour d'autres fêtes du Sanctoral, ce qui permet de penser que la présence du maître de chant n'était pas absolument nécessaire à l'exécution de ces œuvres. Dans ce cas, une religieuse devait tenir l'orgue et faire chanter elle-même le chœur.

Quel est le rôle exact du musicien ? Il est avant tout organiste. Aussi doit-il en premier lieu « toucher l'orgue » en ces circonstances. Sans doute joue-t-il des pièces propres au répertoire de cet instrument, à différents moments de l'office : entrée, offertoire, communion et sortie, mais nous n'avons rien pu relever au sujet de ces exécutions. Le rôle de l'organiste est aussi d'accompagner le grégorien et les motets. A ce propos, Nivers écrit, dans *L'Art d'accompagner sur la basse continue pour l'orgue et le clavecin* (appendice aux motets à voix seule de Nivers), des phrases qui laissent rêveurs sur la qualité d'exécution des chants dans les communautés religieuses. Ce recueil a été gravé en juin 1689, alors qu'il était déjà organiste à Saint-Cyr depuis environ trois ans : « Pour bien accompagner, il le faut faire avec prudence et modestie. Et pour accompagner modestement, quatre choses sont requises, outre la science cy dessus qu'il faut avoir la première, est qu'il ne faut point faire de passages, ny de manières de chants recherchez sur la basse continüe, mais lier et tenir les parties sans les beaucoup remuer. La seconde, qu'il ne faut point accabler de parties les récits, mais soulager les voix faibles, en ne faisant pas les parties si hautes, et mesme n'en faisant que trois quelquefois si la voix de récit est extrêmement juste et tendre. La troisième, qu'il ne faut pas atteindre le haut des récits du dessus, si ce n'est quelquefois pour faire entendre le ton juste ; mais si l'on chante faux, il est plus expédient de tenir les parties hautes ; si ce

(1) Mémoires, p. 59.

n'est que l'on chantast extrêmement faux, car en ce cas, il serait plus à propos de quitter les parties et ne faire que la basse continue pour quelques temps, jusqu'à ce que l'on pust revenir à préluder à quelque pause pour remettre dans le ton juste. La quatrième chose consiste en une singulière addresse pour éviter les fausses tierces qui se rencontrent dans les tons transposez, quand on récite ; car il vaut mieux dans ces rencontres espineuses lascher cette mauvaise tierce et se contenter de la quinte et de l'octave, que de donner occasion de chanter faux » (1).

Le rôle de ce musicien est aussi de faire chanter, et à cet effet, de prévoir, la veille des fêtes, la répétition mentionnée dans les constitutions.

Que chante-t-on ? L'office liturgique propre à la fête qui figure dans le cérémonial : généralement l'Introït, le Graduel, l'Offertoire, la Communion se chantent en grégorien. Quant à l'Ordinaire (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*) — chose curieuse —, le recueil officiel en indique un seul.

Pour chacune de ces fêtes, Nivers ou Clérambault ont écrit un motet à une ou deux voix, approprié à l'esprit de la célébration. Ces motets étaient certainement accompagnés à l'orgue, mais la basse chiffrée n'est pas notée dans ce recueil officiel. (Nous la possédons ailleurs pour quelques-uns d'entre eux : nous y reviendrons plus loin). Pendant la messe un motet au Saint-Sacrement était chanté après l'Elévation (2), et à la fin, l'*Exaudiat* pour le Roi.

Et qui chante ces œuvres ? La coupe même des motets indique qu'ils sont exécutés en alternance par les solistes et le chœur. Celui-ci doit être composé des « jolies voix » qui prennent le nom de « chantres » (3), lorsqu'elles chantent le grégorien auquel répondent toutes les assistantes.

Les musiciens de Saint-Cyr ne sont pas nombreux, et les renseignements qui les concernent sont rares et imprécis. A l'aide des comptes déjà cités, on peut établir leur succession, mais il est difficile de connaître les dates respectives de leur entrée en fonctions. Guillaume-Gabriel Nivers, né vers 1632, organiste du Roi et de Saint-Sulpice, a dû être le premier organiste de la maison royale dès sa création en 1686. Comme toutes les charges de l'époque, celle de Nivers était divisée par quartiers, mais il était seul possesseur des quatre quartiers. Le rôle de Jean-Baptiste Moreau (4) a été totalement indépendant de celui de Nivers. Il s'est borné aux divertissements de théâtre : en écrire la musique et la faire apprendre aux interprètes. En 1714 (date de la mort de Nivers), Louis-Nicolas Clérambault (5) lui succède à la fois à Saint-Sulpice et à Saint-Cyr. Mais il ne gardera pas longtemps la charge de Saint-Cyr ; quelques années seule-

(1) P. 140.
(2) Ce qui explique le grand nombre de ces motets écrits pour Saint-Cyr.
(3) Cette appellation est fréquente dans les manuscrits.
(4) Né à Angers en 1656, musicien du Roi, et mort en 1733.
(5) Louis-Nicolas Clérambault : 1676-1749.

ment, semble-t-il, pour attendre la majorité de son fils César-François-Nicolas, qui le remplace en 1721. Celui-ci devait y rester organiste vraisemblablement jusqu'à sa mort survenue en 1760. Les comptes montrent qu'en 1754 et 1756, Clérambault reçut d'importantes gratifications. En voici la cause probable : des gestes de remerciement de la part des Dames, doivent correspondre aux arrangements que leur musicien fit des partitions de théâtre de Moreau, à cette époque. Nous savons, en effet, qu'à ces dates *Esther* et *Athalie* furent redonnés dans de nouvelles versions de Clérambault.

Thomelin est-il le successeur direct de Clérambault ? Il paraît vraisemblable qu'il ait été le dernier organiste de Saint-Cyr, laissant à Coqueret l'unique soin d'écrire quelques petites pièces.

Tous ces organistes, sans être des hommes de génie, n'en restent pas moins des musiciens de valeur. Nivers, Moreau et Clérambault ont certainement, par leurs œuvres, et leur personnalité, exercé la plus grande influence. Si l'on peut déplorer la part un peu restreinte de ces musiciens dans l'instruction des Demoiselles, ils ont cependant entretenu pendant près d'un siècle un important foyer musical dans la maison royale.

Marie Bert.

(*A suivre*)

INSTRUMENTAL STYLE IN MARIN MARAIS'S PIÈCES DE VIOLES

by Clyde H. THOMPSON

Marin Marais's five books of *Pièces de Violes*, published over a period of fourty years — from 1686 to 1725, comprise the most familiar and significant portion of his works. They have been described as « forming one of the most important documents in the history of French instrumental music » (1). The 596 compositions that make up the five collections represent an accomplishment of great scope and originality. Historically, they constitute the full-flowering of an established French musical tradition ; the culmination of an art that had its origins in the sixteenth century. In sheer numbers they surpass the contribution of any other composer for the *basse de viole* (2).

Originality, historical lineage, and numerical superiority, however, do not always insure enduring music. The qualities that determine the merit of Marais's music reside in the music itself, and a serious effort to reveal these qualities must, necessarily, embrace all those elements that contribute to Marais's style. It is not possible to embark upon a detailed study of a musical style in a few pages. It does seem worth while, however, to present a capsule view of certain aspects of Marais's style with the hope of illuminating some features of his *modus operandi* that contribute to the musical variety and wide range of instrumental expression that are among the most striking qualities of his music. The focus here will be on certain facets of his instrumental style that characterize his technique and seem indispensable in an evaluation of his art.

The prefaces to Marais's publications state repeatedly that his compositions are also appropriate for instruments other than the *basse de viole*. Nevertheless, features indigenous to the unique instrumental capacity of the bass viol are present in the great majority of the works. That they were the ever-present basis for the projection of his musical ideas seems undeniable. A large number of the shorter, less pretentious pieces can be

(1) Curt Sachs, Notes for *L'Anthologie sonore*, Vol. VIII, p. 12.

(2) For an exposition of the contents of Marais's five collections of *Pièces de Violes*, see the author, *Marin Marais's Pièces de Violes*, The Musical Quarterly, XLVI (October, 1960), 482-99.

performed on other instruments, insofar as the demands of range and technical difficulty are concerned. But the differences in resonance and tone quality that result from performance on other instruments, not excepting the members of the violin family, necessarily limit the successful projection of the very qualities of timbre and delicacy that are the essence of this highly stylized art. This is as true today as it must have been in Marais's time. The more extended compositions that typically exploit the technical resources of the bass viol make demands of range and register exceeding the normal capacity of most instruments, without frequent adjustments of octave. Moreover, the characteristic use of multi-part writing based on a tuning in fourths creates an almost impossible situation for stringed instruments employing a tuning in fifths.

These characteristics of range, timbre, and multi-part texture largely determine the instrumental style of Marais. With the addition of almost continuous ornamentation, they establish an instrumental style that is in many respects unique. The range of the bass viol in individual works is most frequently about two and one-half octaves. Passages utilizing a gamut from A_1 to d^2, however, are not unusual. The *Tableau de l'Operation de la taille* (Book V, No. 108) contains a c^3, in addition to extensive use of the low register. This extreme, however, represents an isolated instance, in which the high pitch appears as a descriptive device expressing the horror latent in the situation being described.

The distinctive tone quality of the bass viol is not the least of the attributes that contribute to its individuality. A single performance by a skilled player of the bass viol will serve to reveal that it has a quality of sound unattainable on other stringed instruments. If it seems odd that the bass viol enjoyed its greatest period of popularity at a time when the viols as a group were being superseded by the instruments of the violin family, it must be remembered that many members of contemporary society still held the violin and violoncello in low regard. Hubert Le Blanc, as late as 1740, repeatedly pointed out that the somber, veiled tone of the bass viol and the delicacy of its bowing gave it a natural superiority in the expression of nuance (1). Performances of music for bass viol on modern stringed instruments, however welcome, cannot recreate the bass viol's gentle, elegiac sound.

The prominence of multi-part writing is perhaps the most characteristic single feature of Marais's music for bass viol. The technique of performing melody and harmony simultaneously was well known to French violists as early as 1635 (2). The refinement of the style, at least as far as composed music is concerned, seems to have been an accomplishment of the late seventeenth century. The two collections that appeared before

(1) *Défense de la basse de viole.*
(2) See Marin Mersenne, *Harmonicorum Libri* (Paris, 1635), *Liber Primus*, p. 47.

Marais's First Book (1) demonstrate a fully developed multiple-stop technique but lack the artistic union of melody and harmony that is one of the chief beauties of the genre as demonstrated in the works of Marais and his contemporaries. An undeniably important element in all this music is the virtually continuous use of ornamentation, a subject too vast to be undertaken here. Following is a list of the *agréments* and corresponding signs that appear in Marais's music as presented by the composer in the preface to the First Book of *Pièces de Violes* (1686) :

Tremblement	,
Batement	x
Pincé ou flatement	[sign]
Port de voix	[sign]
Plainte	[sign]
Tenüe	[sign]
Poussé d'archet	p
Tiré d'archet	t
Coulé de doigt	V
Doigt couché	·/·

This group comprises the main body of *agréments* used in all Marais's publications. In modern language, only six of the set, including *tremblement, batement, pincé ou flatement, port de voix, plainte,* and *coulé de doigt* are ornaments, while the others represent manners of playing. The list is referred to in the prefaces of his later publications with a plea for correct observance in performance. The judicious, albeit constant, use of the *agréments* intensifies the melodic lines and contributes an indispensable feature to the total style.

Three quite distinct styles of composition are present in Marais's music and, in the interests of clarity, will be discussed separately. The first two are manners of solo playing on the bass viol : *Le jeu de Melodie,* the « melodic style » ; and *le jeu d'Harmonie,* the « harmonic style ». They represent established manners of performance on the bass viol that were well known in the first decades of the seventeenth century (2). Before the end of the century, the two types had acquired individuals traits as well as staunch defenders who found it possible to proclaim one favorite style as the true manner of performing on the bass viol. The verbal battle

(1) The first of these, by a certain Du Buisson, lacks a title-page, but is prefaced by an otherwise unmarked sheet bearing the date *Le premier Jour de Septembre,* 1666. The second is the *Pièces de Violle* of Le Sieur de Machy (Paris, 1885).

(2) See Mersenne, *op. cit.*, pp. 47 f.

has been partially perserved in print and provides an interesting glimpse of the temper of the times in this seemingly innocuous matter (1).

A third style, employing two or three bass viols and figured bass and referred to as *Concerts de Violes*, appeared in the *Pièces de Violes en concert*. Performances by mixed ensembles of viols had been popular since the period of Jacques Mauduit's direction of the *Académie de Musique et de Poésie* (2). Contemporaries reported specific performances by three bass viols during the last two decades of the seventeenth century (3). Unhappily, no French music for three bass viols written prior to Marais's works seems to have been preserved. Since the French clung persistently to the viols while the violins were becoming increasingly popular elsewhere, these concerted compositions for three bass viols might be considered the French counterpart to the Italian trio sonatas. Notwithstanding the beauty of Marais's works in this medium, it enjoyed but a brief period of success. By the middle of the eighteenth century, music for an ensemble of viols had all but disappeared, a victim of the quest for brilliance and superior resonance.

The three styles employ the resources of the bass viol in somewhat different manners and with varying degrees of complexity. Although a complete separation of the three is impractical, certain typical features of each are clearly discernible. Marais's treatment of the established melodic and harmonic styles represents a partial reconciliation of the more extreme views held by earlier writers. His works in the concerted style manifest many of the same features as the pieces for one viol. They do, however, constitute a specific manner of composing for two and three bass viols that merits separate consideration.

The majority of Marais's viol compositions is written is the melodic style. Their numerical superiority supports Jean Rousseau's opinion that melody must dominate harmony in solo pieces for the bass viol. According to Rousseau, the success of the melodic style depended on the « tenderness » (*tendresse*) of its melody and the « refinement » (*délicatesse*) of the playing (4). It was particularly appropriate for the *dessus de viole*, but also for those persons who wished to play the bass viol by themselves but were not possessed of « enough of a voice to accompany themselves, nor sufficient talent to play harmonic pieces » (5). The style demanded

(1) See De Machy, *Pièces de Violle*, p. 7 ff., and Jean Rousseau, *Traité de la Viole* (Paris, 1687), p. 57 f.

(2) See Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (Paris, 1636), Première préface générale.

(3) See *Mercure galant* (March, 1680) ; also Charles Bouvet, *Musiciens oubliés, musique retrouvée* (Paris, 1932), pp. 28 ff. ; and Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime* (Paris, 1900), p. 72.
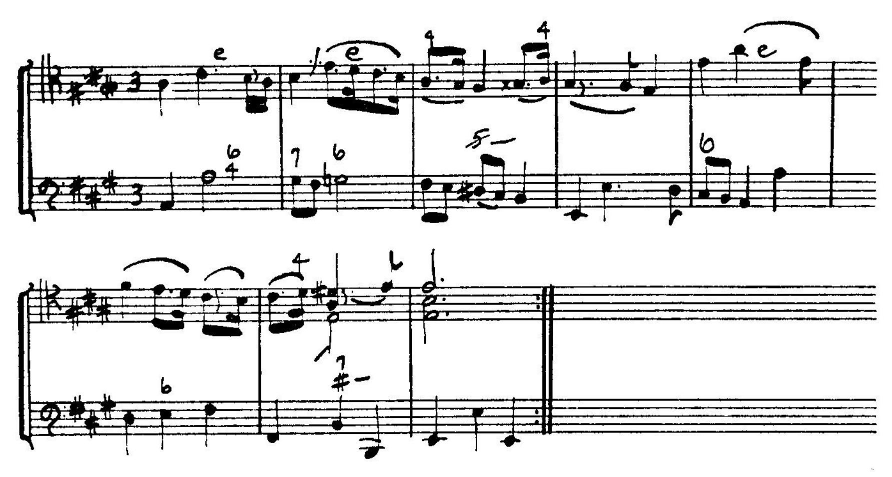
(4) *Traité*, p. 54.

(5) *Ibid.*, p. 57. « ...pas assez de Voix pour s'accompagner, ny assez de disposition pour joüer des Pieces d'Harmonie ».

an « intelligent knowledge (*connoissance raisonable*) of music, a feeling for the beauty of song, and good taste » (1). In addition, the player was charged with « imitating everything charming and agreeable that the voice can do » (2). Rousseau credited Hotman with the early application of the melodic style in France (3).

The melodic style is determined by the quality of the melodic expression and the comparative absence of instrumental artifice, rather than any specific kind of instrumental idiom. Consequently, the melodic style is Marais's simplest. The texture consists largely of single-part melody with occasional chords and two-part writing in thirds and sixths. Little virtuosity is required and few special effects are introduced. Marais applies this style mostly, though not categorically, to specific groups of works. These ordinarily include the sarabande, minuet, and some of the special pieces that the composer called *les pièces de caractères*. Other types, such as the *rondeau* and chaconne, often contain a mixture of styles. The high incidence of tender, gracefully contoured themes makes the pieces in *le jeu de Melodie* perhaps the most immediately appealing of Marais's works. The *Sarabande la Gracieuse* provides a typical sample of the composer's melodic style. This is pure song, neither abetted nor impeded by instrumental artifice.

Sarabande la Gracieuse, Book IV, N° 36, meas. 1-8.



Although not all of Marais's compositions in the melodic style reach this peak of expressiveness, elements of his melodic gifts are significantly

(1) *Ibid.*, p. 57.

(2) *Ibid.*, p. 56 « ...à imiter tout ce que la Voix peut faire d'agréable et de charmant... ».

(3) *Ibid.*, pp. 23 and 57.

represented. These reveal, on the one hand, a penchant for stepwise patterns combined with occasional wider intervals and, on the other, fondness for themes based almost entirely on chords. The two rather distinct approaches are, in general, typical of different periods of the composer's creativity. Stepwise motion is more frequent in the earlier works, particularly the pieces in the First and Second Books. The more harmonically conceived melodic line appears mostly in the last two publications. Still, the combination of stepwise motion punctuated periodically by wider intervals is perhaps the most consistent characteristic of Marais's thematic formation. The practice is clearly displayed in the *Sarabande la Gracieuse*. The first interval, a third, is followed by three notes taken by step. The next melodic group includes a fourth, succeeded by twelve tones in conjunct motion. Two fourths, followed by nine pitches in stepwise relationship, make up the entire second phrase. Countless compositions in the melodic style reveal the repeated use of this type of melodic organization. Not infrequently an entire phrase is devoid of any disjunct movement between cadences.

Minuets tend to contain scale fragments with a higher incidence of wider intervals. The marked rhythm of the minuet seems enhanced by the presence of skips, especially those of a fourth and fifth, which lend emphasis to the triple rhythm and to the characteristic up-beat patterns. Gavottes, on the contrary, prefer a larger amount of conjunct motion with a corresponding decrease in wider intervals.
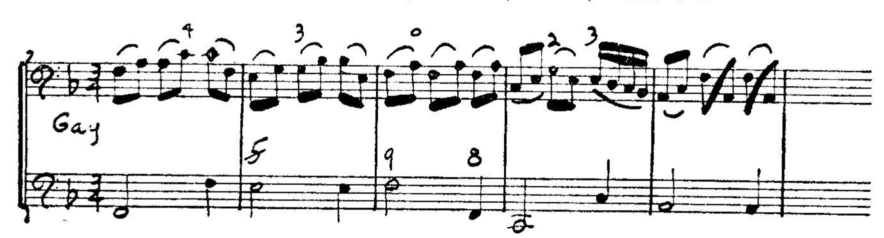
The prevalence of descending melodic patterns seems to constitute a consistent feature of Marais's thematic formation. A random sampling of compositions from several periods reveals that initial phrases and periods manifest a definite tendency for beginning at a higher pitch level than that at the first important cadence. While occasional notes, frequently of an ornamental nature, may temporarily rise to a higher level, the melodic contour tends to descend. The descent commonly covers the distance of a fourth or fifth. On other occasions it may fill an octave or more.

The choice and frequency of larger intervals presents considerable variety. All diatonic intervals appear, but fourths and fifths are most common. The characteristic use of a fourth or fifth as the initial interval in a melodic line represents a feature frequent enough to be a trademark of the Marais melodic style. He, no doubt, considered this an effective means of establishing the tonality and providing melodic momentum. Thirds and sixths are less frequent than fourths and fifths, especially in the first two collections. Major sevenths are employed in a manner that is typical of music for bass viol. They seldom appear as genuine melodic intervals. Usually, they result from the displacement of an adjacent half-step to a different octave. The practice is more characteristic of pieces in the harmonic style. In melodic pieces the major seventh appears between the final notes of a cadence. The lower octave at this point lends
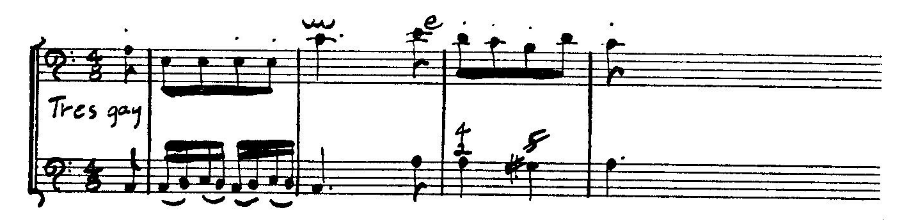
depth and finality to the cadence. Minor sevenths, augmented fourths, and intervals wider than the octave are present but are not essential factors in the melodic style.

Marais's harmonic practice shows an increasing emphasis on the tonal relations between chords. The progressive influence of harmonic thinking on the formation of his melodies is hardly less notable. The stepwise character of the great majority of the themes in the five collections remains one of the outstanding features of his melodic style. But the later compositions, especially those in the Fifth Book, demonstrate an increasing incidence of melodies based on chord outlines. Preludes, which in the First Book consisted largely of scale movement and occasional wider intervals, often reveal, in the later publications, chord outlines as the basic feature of their formation. The later character pieces demonstrate even more consistently a harmonic conception of melody.

Le Touché du Clavecin, Book V, N° 45, meas. 1-5.
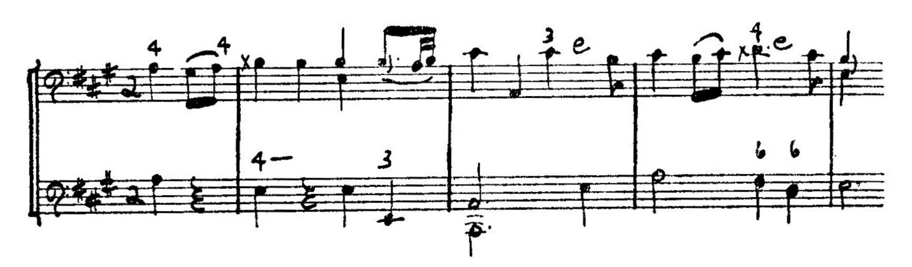


La Mariée, Book V, N° 4, meas. 1-4.



The older generation of bass violists conceived the melodic style as an imitation of the human voice. Rousseau's claim that the bass viol was the instrument most capable of imitating the human voice was high praise indeed in a country where vocal music withstood the competition of instrumental music more successfully than it did elsewhere. This association, no doubt, accounts for the quasi-vocal character of the earlier pieces in the melodic style. Marais's later compositions, in which the harmonic nature of the thematic formation plays an important role, contain more elements of a specifically instrumental style. This seems to indicate that he moved steadily away from the older concept of *le jeu de Melodie* as a

separate mode of expression. The pieces in the Fourth and Fifth Books show evidence of a fusion of the melodic and harmonic styles into a single instrumental idiom combining features of each.

Gavotte, Book V, N° 22, meas. 1-4.



Marais's compositions in *le jeu d'Harmonie* comprise his most pretentious works both in length and in the severity of the demands they make on the resources of the performer (1). They are models of a style that was possible only in a period in which the bass viol, along with the theorbo and lute, was classified as a harmonic instrument. From our position of historical perspective, this period seems but a moment in the evolution from which the keyboard instruments emerged as the only self-sufficient harmonic instruments. During the seventeenth century, however, the harmonic style of performing on the bass viol was considered by many as the true manner. Le Sieur de Machy implied that any lesser use of the instrument should be considered as an indication of inferior musicianship (2).

The bass viol is capable of only a limited kind of chordal technique. Awareness of these limitations is evident in the restricted use of keys, and in the frequency of certain chord patterns, both of which are characteristic of all the literature in this genre. The style survives in a relatively small body of works for bass viol and an even smaller, though important, group for violin and violoncello.

Le jeu d'Harmonie is manifest in Marais's works in three rather separate manners of writing for the bass viol. The first of these, which may be described as « accompanied melody », combines chords with melodic lines in one or two parts, establishing a quasi-chordal style. In the second manner, the harmony is dispersed in broken chords, with single notes ranging over two or more octaves. The third manner constitutes a kind of free contrapuntal style which achieves the impression of independent voice parts without being strictly polyphonic. The three manners represent ways of achieving harmonic completeness or the illusion of completeness.

(1) Rousseau states that the « harmonic style » requires *une grande disposition* and *beaucoup d'exercice* (*Traité*, p. 59). For De Machy's characterization of the « harmonic style », see his *Pièces de Violle*, Avertissement.
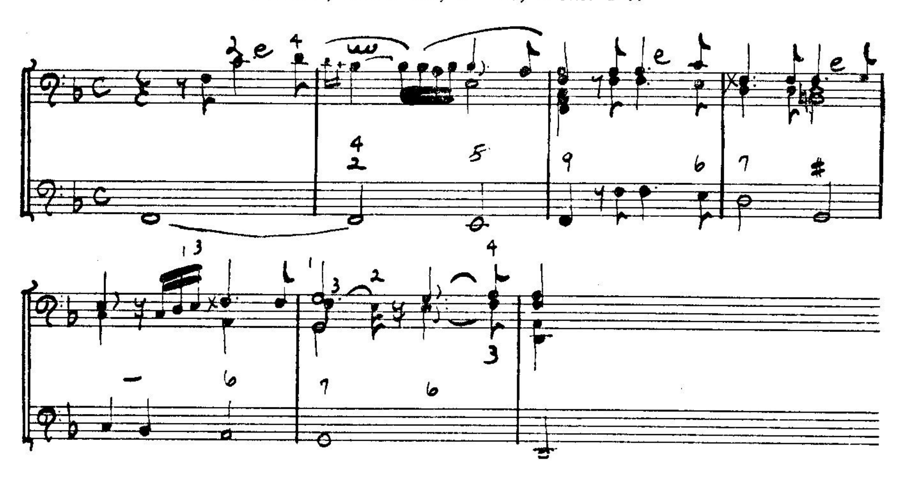
(2) *Ibid.*, Avertissement.

It is this striving for harmonic independence that constitutes the most important difference between the melodic and harmonic styles. Works in the melodic style concentrate on the quality of the melodic expression and rely on the figured bass for harmonic support. Although not all of Marais's compositions in the harmonic style can relinquish the support of the figured bass, a large majority of them could dispense with it and still maintain at least the effect of harmonic autonomy.

The artful union of melody and harmony, which here will be termed « accompanied melody », is perhaps the outstanding French contribution to the literature for the bass viol. Although the instrument had enjoyed an immense popularity in England during the first half of the seventeenth century, none of the surviving compositions indicates that the English had realized the possibilities of the later French style. Some works by Christopher Simpson begin in a chordal manner but almost invariably break into passages in thirds and sixths or animated diminutions in the earlier division style. In the few works that do contain a genuine harmonic structure, the combination of melody and harmony is static. Concern with chords seems to inhibit any complementary melodic motion (1).

While many of Marais's works successfully combine the melodic potential of the bass viol with its capacity for full, resounding chords, only in isolated works is there an attempt to supply continuous harmony. The texture consists mainly of single-part melodic lines, reinforced with chords wherever emphasis seems desirable. Cadences virtually always employ chords in three, four, or more parts. Extended passages in thirds or sixths occasionally replace the monophonic writing. Except for a few special

Prelude, Book III, N° 26, meas. 1-7.



(1) See Christopher Simpson, *The Division Violist* (London, 1659), p. 53. Facsimile reprint (London, 1955).

instances, there is no apparent attempt to maintain consistency in the number of voice parts present, even within a specific four- or eight-measure phrase. Thus, the chord content often varies from two to five parts over the span of a few measures.

This comparatively full texture is typical of many preludes, *tombeaux*, some chaconnes, and the more complex character pieces. On occasion, florid scale passages appear between chords, connecting the harmonies and adding to the impression of a complete harmony.

The more pointedly rhythmic pieces use a somewhat different technique. Allemandes, for example, usually contain a chord on the first beat of the initial measure. A mixture of one- and two-part textures then leads to another chord at a cadence. Courantes, in general, follow a similar plan, although the complexity of the texture is subject to variation. Courantes in the first two collections are often the most fully harmonized movements. Later examples reveal a notable lack of harmonic complexity. In the Fourth and Fifth Books, the courante all but disappears from the suites.

A small group of works employs chords in three, four, and five parts as a basic feature of construction. Two pieces in particular exemplify this kind of harmonic writing. Both bear the title *Prelude en Harpègement* and presumably represent character pieces in the style of the harp (1). Melodic and rhythmic considerations are of little importance in both works. They derive their special character from the instrumental effects and the movement of the harmony. One uses half-note values throughout with occasional pasages in sixteenth-notes. The other uses quarter-notes with but two exceptions.
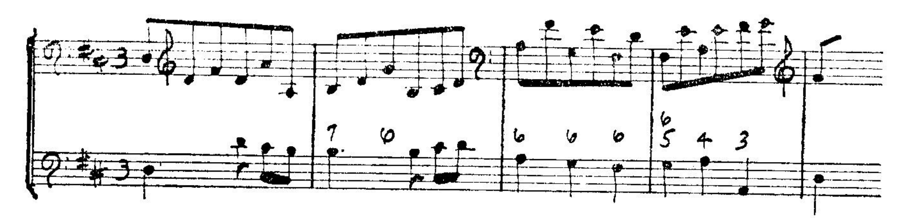
No other type of composition in Marais's works employs continuous harmony as a consistent feature of construction. In the chaconnes and *rondeaux*, passages appear in which full chords continue throughout an entire section of the piece. These are exceptions, however, and constitute special effects rather than a general characteristic of Marais's style.

Although broken-chord writing for the bass viol in French viol music is not as typical as the combination of melody and harmony, it does play an important role in many of Marais's compositions. The principle on which it is based is rather elementary : over a slow-moving bass line, the composer, or performer, creates a mosaic of rapid notes consisting of scale patterns, chord figures, or, more commonly, a mixture of the two. Known as « breaking the ground » in seventeenth-century England, it was one of the techniques used in playing divisions (2). Marais uses the style in several ways. Ordinarily the first note of the solo part in most measures forms a

(1) Book V, Nos. 16 and 46.
(2) See Simpson, p. 28.

unison with the bass note of the figured bass. The remainder of each measure consists of chord figures and scale patterns in some kind of established sequence.

Chaconne, Book II, N° 64, meas. 51-55.



Variations of the broken-chord style produce some of Marais's most interesting instrumental writing. Double-stops are common at the beginning of each measure or at prominent points within the sequential patterns. While steady movement in quarter-notes or eighth-notes is frequent, mixed note-values often provide a more varied rhythm. Chaconnes, rondeaux, and, in particular, Marais's set of thirty-two variations on the *folia* theme (Book II, N° 20), further exploit and develop the broken-chord principle. In this composition the variations increase in complexity and range as the piece unfolds.

Vestiges of improvisation remain even in this stylized genre. Occasional passages in the broken-chord style are provided with one or more dots over the lowest tone, carefully placed on the staff at definite pitch locations. The Preface of Marais's Second Book explains the significance of these dots :

> The dots thus marked... signify that it is necessary to fill up the empty gap between the theme and the bass in order to avoid bad sounds, and this is nearly always necessary with a major or minor third ; or sometimes a fifth or sixth according to the situation. And even when these dots are not evident by signs one should not fail to observe this practice which is general and very necessary to the harmony (1).
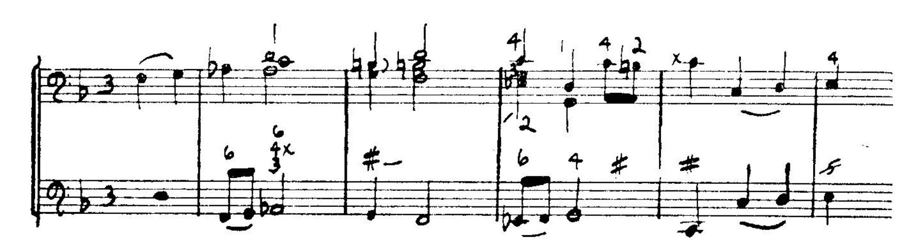
The device was prompted, apparently, by the possibility of the bow striking a tone foreign to the harmony while passing from a low string to a high one. The dots, in effect, require that the strings between a high and a low note be stopped at notes that are harmonically correct in the chord of the moment. The composer's statement and his accompanying

(1) « Ces points ainsy marqués... signifient qu'il faut remplir le vuide entre le sujet et la basse, affin de ne pas faire de mauvais sons ; et cela presque toujours par une tierce majeure, ou mineure, ou quelque fois la quinte, ou la sixieme, selon l'occasion. Et quand même ces points ne seroient pas marqués aux batteries, il ne faudroit pas neanmoins manquer d'observer cette règle qui est generalle, et très Essentielle a L'harmonie ».

example indicate that this practice was to be followed even where no dots were inserted. The Preface to the Fifth Book reiterates the request for the observance of this rule.

True contrapuntal writing for the solo viol is rare in Marais's compositions. A kind of free contrapuntal style, which in its more complex manifestations comes very near achieving the impression of genuine counterpoint, does appear prominently through out the five collection. Two-part writing is common in all the works. Usually the lower voice doubles the bass line, and the upper voice consists of a melodic line employing suspensions and passing tones over the slower-moving second part. Chains of suspensions are a frequent feature although they are rarely extended beyond two or three measures. Occasionally, in this kind of writing, Marais dispenses with the figured bass and allows the solo part a few measures of independence. Strict three-part counterpoint is rare. But passages combining chords of two, three, and four parts with snatches of melody often succeed in creating the impression of genuine counterpoint. Here again, the lowest voice of the solo part usually doubles the bass line of the figured bass.

Chaconne, Book III, N° 38, meas. 61-65.
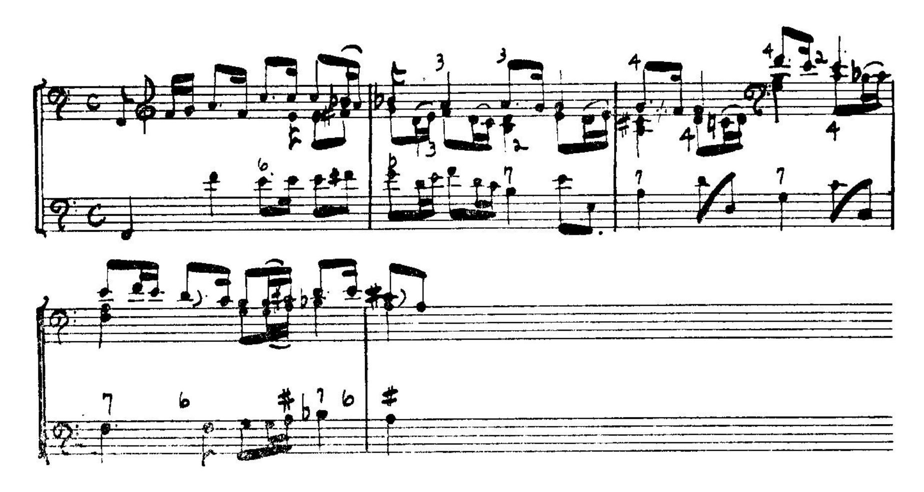


Only one genuinely contrapuntal work, *Fuge Gaye* [*sic*] (Book II, No. 110), appears among Marais's compositions for solo viol. The subject is announced in the figured bass, which participates actively in the contrapuntal fabric throughout the piece. Two complete statements of the theme in the solo part lead to a partial statement at the dominant level. Subsequent entries appear in the mediant, submediant, subdominant, and dominant keys. Several episodes lead to a final tonic statement in the lowest register of the instrument.

While this fugue represents an admirable example of contrapuntal writing within restricted resources, Marais ordinarily prefers to employ a two-part framework with the addition of chords and moving inside

voices. The allemandes, in particular, seem to be the most frequent vehicles for this technique.

Allemande, Book II, N° 23, meas. 17-22.



Marais produced two separate sets of works for an ensemble of viols. The first of these, comprising two suites for two bass viols and figured bass, was included in his First Book. The second set appeared in the Fourth Book and contains two suites for three bass viols and figured bass. While the two groups of compositions comprise but 41 pieces of a total of 596 in the five collections, they include some of the composer's most interesting works. The instrumental potential provided by two bass viols playing in full harmony is, perhaps, unique in the literature for two stringed instruments. The richness of the sonorities produced by chords spread over three octaves or more induced Hubert Le Blanc to declare that nothing could compare with two bass viols for performing the bass and treble of a composition (1). Indeed, Marais's harmonic imagination, perhaps inspired by the expanded resources, found its noblest expression in these works. The slower movements, in particular, demonstrate more generous use of chromaticism and increaded incidence of nonharmonic tones. Dance movements prevail over character pieces, but the dance movements are generally of a more serious mien than those in the solo suites.

(1) *Op. cit.*, p. 27.
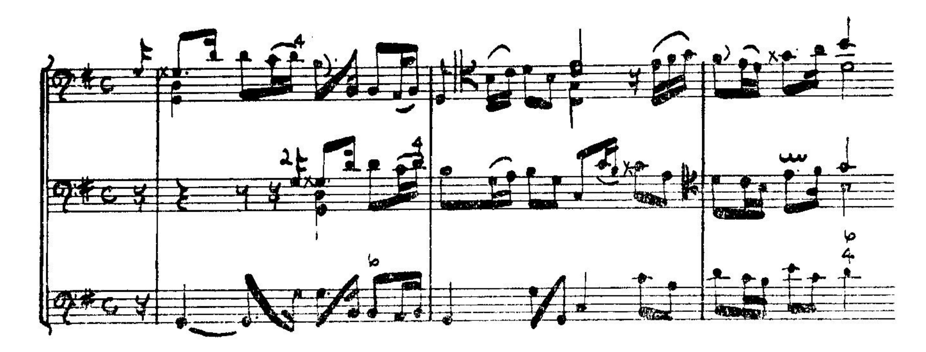
The compositions for two and three bass viols, in general, share the essential features of the solo pieces. The melodic and harmonic styles are both present, although their separation is not so distinct as in the works for solo instrument. Extended sections built of chords and broken-chord patterns are less frequent, especially in the works for three viols. Ornamentation remains profuse, if somewhat less insistently maintained. The chief stylistic difference between the *Concerts de Violes* and the solo pieces lies in the increased contrapuntal character of the former. True contrapuntal writing, assigned a lesser role in the compositions for one viol, constitutes a primary means in the concerted works. Both sets of ensemble pieces include fugal works as well as freer contrapuntal structures. Moreover, characteristic use of imitation and obvious concern for the independence of the solo parts make contrapuntal texture typical of most of the compositions.

The compositions for two bass viols and figured bass probably require three viols and a keyboard instrument for performance. In all Marais's works, as in most instrumental compositions of the period, the use of a bass stringed instrument in support of the bass line of the figured bass seems indispensable. That Marais expected a bass viol to perform this duty in his works is indicated by the numerous instances in which he wrote a separate part for the doubling instrument. The works for two solo instruments differ from their successors, however, in an important aspect. In the pieces for two viols, the figured bass was added after the solo parts were published and was derived from the solo parts. In the works for three viols, the figured bass line, assigned to third viol, is independent of the solo parts and provides the third part in a predominantly three-voiced texture. Marais made this specific distinction in the Preface to the Fourth Book.

Thus, while both sets of works employ the same instrumental forces, the pieces for two viols contain, in reality, only two independent voices, since one of the solo parts is ordinarily doubled by the bass line. The doubling, however, is rarely an exact duplication. On occasion, the bass line may be a simplified version of one of the solo parts in which the two are usually in unison on the main beats. Between these points the solo part may contain scale passages, broken chords, or movement in thirds or sixths with the other solo part. Frequently the solo parts employ double-stops in which the lower note coincides with the bass line while the upper note is part of a continuing melodic line. On other occasions, one viol often joins the bass line with supporting chords while the remaining solo part performs broken-chord figures. In imitative structures which involve sepa-

rate entries of a motive, the bass line usually shifts from one solo part to the other, supporting the separate entries.

Allemande, Book I, à deux violes, nº 9, meas. 1-4.



Although the imitative technique is prominent in many of the pieces for two viols, only two can be accurately described as consistently contrapuntal throughout. The first of these, entitled *Fantaisie en Echo* (Book I, No. 18), is an ingenious canon at the unison after one measure. The canonic relationship is exact, even to the inclusion of identical ornaments, bowings, and fingerings. Chords are present only at cadences, which are artfully constructed to permit the inclusion of the cadence chords when they occur in the second voice. The figured bass is virtually independent of the solo voices, although there are necessarily frequent unisons with one of the upper parts, especially on the first beat of a measure. The *Fantaisie en Echo* is a fascinating example of contrapuntal skill that anticipates the three-part texture of the pieces in the Fourth Book.

The second of the two genuinely contrapuntal compositions for two viols is the fugal *Tombeau de M. Meliton* (Book I, No. 20). The exposition offers two presentations of the three-measure subject, one in each of the solo parts. After a four-measure episode, two more statements of the theme appear, one in the dominant key and the other in the tonic. Subsequent presentations of the subject alternate with episodes based on melodic fragments derived from the theme. The episodes are treated sequentially in typical fugal fashion, including progressions in the circle of fifths and chains of suspensions. Two complete statements of the theme at the dominant and tonic levels, and a brief coda, bring the piece to a close.

The bass line of the *Tombeau,* unlike that of the *Fantaisie en Echo,* almost always doubles one of the solo parts. Except for the first two entries, all presentations of the subject appear in the bass line as well as in one of the solo parts. The harmonic background of the theme itself, an unusual combination of major and minor, provides the possibility for several har-

monizations. The variety of treatment, both harmonic and contrapuntal, is one of the chief beauties of the composition.

The increasing reliance on contrapuntal texture that is evident in Marais's compositions for two bass viols becomes even more characteristic in the works for three viols. With the exception of the *Fantaisie en Echo* and the *Tombeau de M. Meliton*, the contrapuntal activity in the pieces for two viols is mostly limited to imitative devices. The pieces for three viols are, with some exceptions, works of a more generally polyphonic nature. Not all the compositions employ fugal procedure, nor are pieces in his earlier homophonic style excluded. But Marais's concern for the melodic independence of the three parts is reflected in the presence of contrapuntal devices in almost every one of the compositions. Consistent three-part texture, in fact, may be said to constitute the most striking difference between the two sets of works.

The movements least affected by the change in style are the sarabande, minuet, and gavotte. Even here, however, the independence of the three parts is emphasized, chiefly through the conspicuous use of imitation. But in the initial movement of each of the two suites Marais's mature contrapuntal powers are fully revealed. Although the two pieces bear the titles *Prelude* and *Caprice*, they differ little in construction. Both are cast in the smaller form of the French overture, consisting of a slower and faster section. Each section is a fugal structure replete with independent entries of the subject, countersubjects, episodes, and other features of fugal procedure. In this respect, the slow section of the *Caprice* is perhaps the most interesting. The five-measure theme is stated only in the two solo parts. The bass line of the figured bass is a descending ground-bass melody, stated with the first presentation of the subject. The statements of the ground bass are not continuous but accompany each presentation of the subject. In addition, the first two measures of the bass line appear as the third and fourth measures of the theme and also as a countersubject to later statements of the theme. The whole is an impressive demonstration of contrapuntal skill that invites comparison with the fugal edifices of J.S. Bach and other oustanding contemporary contrapuntists.

The second section of the *Caprice* exhibits a more conventional use of fugal resources. Here, as in both sections of the *Prelude* from Suite One, the bass line joins in the presentation of the subject. The order of entries, which follows no set pattern in either of these compositions, moves from the first viol to the bass line and then to the second viol. Subsequent statements are about equally divided among the three voices. They appear only in major tonalities and in the following order : I, I, V, V, VI, II, V, I. The theme, marked *Vivement*, is a lively, rhythmic tune, pregnant with contrapuntal possibilities.

The compositions for two and three bass viols are among Marais's

finest works. They provide illuminating examples of a manner of composing for several bass viols which, though it enjoyed great popularity in France and England, did not survive the eventful developments that paralleled the rise of the Italian trio sonata. Marais's pieces for three viols, in particular, reveal a maturity of style and a mastery of the medium that engenders not only admiration for the composer but regret that the ensemble of viols suffered so early a demise.

Marin Marais's compositions for bass viols appeared at the end of a musical era. They represent the coordination and, to a great extent, the culmination of aspects of string music that had developed through two centuries. During the late seventeenth and early eighteenth centuries, the indispensable viols, without which neither church music nor chamber music had been acceptable and which had been regarded as the aristocrats of stringed instruments, were finally and irrevocably replaced by the members of the violin family. It is this period of gradual decline, however, that produced the works of Marais and his contemporaries, compositions that constitute the acme of expression in the literature for bass viol. It seems natural to question why an established art form might wither and die during the era of its greatest fulfillment. The answer seems to lie in the nature of the medium.

The immediate effect of Marais's art springs from the composer's intimacy with the medium. Marais was the acknowledged master of the bass viol during its greatest period of popularity in France. This is a primary factor in any critical judgment of his achievements. While it added immeasurably to the individuality and charm of his works, it also made many of the works difficult to perform and, ultimately, contributed indirectly to the decline of viol-playing. Moreover, the bass viol's role as a harmonic instrument, inherited from the lute, was taken over by the keyboard instruments. Its melodic style, based largely on imitation of vocal style, became the domain of the more brilliant violin and violoncello. Thus, the beloved bass viol became a neglected instrument, outmoded by fashion and outshone in brilliance.

Marais's music, as a matter of course, became a victim of these developments and fell into oblivion : it represented a highly stylized genre possible only in an era in which the bass viol performed several roles. But it remains the finest and the most complete embodiment of this genre. It weaknesses lie not in the quality of its expression, nor in the projection of that expression, but in the limitations imposed by the conventions of the medium itself. Marais's five collections of *Pièces de Violes* are a permanent monument to his ability to bring freshness and a constant rejuvenation to an art that was rapidly disappearing, even during his lifetime.

Clyde H. THOMPSON.

LES ORATORIOS DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER

par Clarence H. BARBER

Deux faits de la vie de Marc-Antoine Charpentier (v. 1634-1704) sont admis d'une façon générale : l'obstacle dressé par Lully à sa collaboration au théâtre, et la grave maladie qui l'empêcha de prendre part, en 1683, au concours pour la nomination au poste de sous-maître de la Chapelle royale. Cependant — y a-t-on songé ? — s'il avait eu la voie libre au théâtre, s'il avait été « au roy » et tenu, comme tel, de produire presque exclusivement les grands motets chers à Louis, nous ne possèderions pas aujourd'hui le trésor des messes pour soli, chœurs et orchestre, des leçons de ténèbres, des litanies et de tant d'œuvres sur lesquelles repose sa gloire.

Ni le monopole de Lully au théâtre, ni la spécialisation forcée de Charpentier hors du théâtre n'ont suffi, du reste, à détruire les qualités foncièrement *dramatiques* de son art : parmi toutes ses œuvres religieuses, on relève une étonnante série d'ouvrages de caractère « scénique », série qui débute alors même que notre jeune musicien de dix-sept ans poursuit ses études en Italie (1651), et qui se prolongera jusqu'à la fin de sa vie (1704), à la Sainte-Chapelle, en passant par son séjour chez la princesse de Guise (1680-1688) puis chez les Jésuites (1684-1698). Ces œuvres se révèlent aussi riches en contrastes, en développements et en tableaux colorés que les nobles opéras de Jean-Baptiste Lully... et que la *Médée* de Charpentier lui-même.

Nous découvrirons dans ces *oratorios* de Charpentier un don proprement magistral pour raconter, pour émouvoir, pour peindre aussi ; et nous verrons — disons plutôt que le présent article s'efforcera de faire voir — tous les aspects, toute la beauté et la variété de son œuvre religieuse (tout au moins des divers types d'ouvrages qu'on réunit sous le le nom d'*oratorios*) (1).

Dans son célèbre *Dictionnaire de musique* (1703), Brossard définit l'oratorio en ces termes :

(1) L'auteur tient à signaler le remarquable article de H. Wiley Hitchcock : *The latin oratorios of Marc-Antoine Charpentier* (voir bibliographie ci-dessous), et à rendre hommage tout spécialement à Robert E. Wolf pour sa contribution efficace au passage qui traite des *Histoires sacrées* et particulièrement en ce qui concerne l'analyse du *Judicium Salomonis.*

« C'est une espèce d'opéra spirituel, ou un tissu de dialogues, de récits, de duos, de trios, de ritournelles, de grands chœurs, etc., dont le sujet est pris ou de l'Ecriture, ou de l'histoire de quelque saint ou sainte. Ou bien c'est une allégorie sur quelqu'un des mystères de la religion ou quelque point de morale, etc. La musique en doit être enrichie de tout ce que l'art a de plus fin, de plus recherché. Les paroles sont presque toujours latines et tirées pour l'ordinaire de l'Ecriture sainte. Il y en a beaucoup dont les paroles sont en italien et l'on en pourrait faire en françois. Rien n'est plus commun à Rome, surtout pendant le carême, que ces sortes d'oratorios ».

En passant en revue les oratorios de Marc-Antoine Charpentier, nous verrons que ce terme n'exclut ni le Motet, ni la Passion, ni la Cantate ; nous verrons aussi qu'en dépit d'une certaine analogie avec l'opéra, l'oratorio, en France, pendant le règne du Roi Soleil, exclut costumes et décors. S'il participe parfois à la cérémonie liturgique (c'est le cas des *Elévations*), l'oratorio peut aussi être joué hors du sanctuaire (*Mors Saulis et Jonathae*).

Le lecteur soucieux de débrouiller la question de l'oratorio en général se reportera avec avantage aux études excellentes d'Alaleona, Schering et Raugel. On nous permettra seulement de rappeler, parce qu'on l'oublie si souvent, la part qu'a pris la France, aux XVe et XVIe siècles, dans la création de cette forme musicale et dans son développement, par des œuvres comme le *Livre des Passions en nouvelle manière* de Gilles Binchois (env 1437), comme les *Passions dialoguées* de Claudin de Sermisy (1534), et celles aussi, un peu postérieures, de Roland de Lassus.

A la même époque, en Italie, les *Laudi spirituali* institués par saint Philippe de Néri pour l'oratoire de Santa Maria in Vallicella — d'où le nom d'*oratorio* — ont acheminé les esprits vers l'oratorio en « langue vulgaire » du XVIIe siècle.

C'est à l'opéra, plus qu'à toute autre forme musicale, que s'apparente l'oratorio : d'abord par le recours à l'écriture homophonique (ou, comme disent certains de préférence, homorythmique), les lignes vocales étant conçues syllabiquement à partir de la basse continue, ce qui détermine une harmonie verticale ; ensuite par le rôle important qu'assument les voix des solistes ; par l'apport d'instruments destinés à renforcer l'effet dramatique ; enfin par la grande variété des techniques visant à l'expression sous toutes ses formes. Lorsque le texte l'exige, l'oratorio n'hésite pas à se rapprocher d'assez près de l'opéra, sauf, rappelons-le, sur ce point précis que l'*air* d'opéra, dès le XVIIe siècle, laisse au musicien et au soliste toute latitude pour revivre à loisir tel moment du drame ou telle émotion violente qu'il a ressentie, ce qui est impossible dans l'oratorio, dont la durée n'est alors que d'une demi-heure environ : il faudra attendre le siècle suivant pour que le chanteur d'oratorio puisse se laisser aller à des réflexions personnelles en marge du récit proprement dit.

Autre différence de l'un à l'autre : l'action, dans l'opéra, se passe devant nos yeux ; dans l'oratorio, elle est racontée par l'*historicus*, et, à ce propos, on notera qu'en 1624, dans son *Combattimento di Tancredi e*

Clorinda, Monteverdi recourait à un narrateur, un *testo*, qui déclamait les vers somptueux du Tasse.

Du côté du motet, la parenté est surtout visible dans le rôle, déterminant en général, des chœurs, ainsi que dans le ton, empreint d'une certaine solennité, comme il convient à une œuvre sur un thème biblique.

Au milieu du XVIIe siècle, l'oratorio accomplit un grand pas en avant et, sur le plan formel, s'épanouit à Rome avec Giacomo Carissimi, ce même Carissimi qui sera le maître de Marc-Antoine Charpentier et qui exercera sur lui l'influence la plus profonde. De cette contribution décisive à la forme de l'oratorio, il nous reste seize œuvres en copie manuscrite de l'époque, conservées tant à Paris (Bibliothèque nationale et Bibliothèque du Conservatoire) qu'à Versailles (Bibliothèque) et en diverses autres villes d'Europe.

Les textes latins de ces oratorios de Carissimi, dus à un librettiste inconnu, sont en prose, et, pour la plupart, empruntés à l'Ancien Testament, avec des modifications qui visent à augmenter l'effet pittoresque ou dramatique. On y retrouvera plus d'un de ces sujets éminemment propres au pathétique d'inspiration religieuse : *Balthazar, Jephté, Jonas, Job, Judicium Salomonis, Diluvium universale, Judicium extremum, Historia divitis*. Bien qu'il fasse usage des mêmes éléments que l'opéra — récitatifs et ariosos confiés à des solistes —, c'est sur les chœurs que repose la puissance de cette musique, puissance qu'on peut dire épique, où retentit la voix même du peuple, et qu'il transmettra à Haendel : de forme homophonique, même lorsqu'ils se présentent sous forme de double ou triple chœurs, ils se gardent de toute complication contrapunctique qui risquerait de nuire à la compréhension des paroles, et, par là, s'apparentent aux chœurs massifs d'un Benevoli ou parfois d'un Schütz, si scrupuleux à l'ordinaire à l'égard du texte. La force du style, chez Carissimi, réside dans la simplicité et la franchise avec lesquelles il manie le verticalisme avec un matériel harmonique relativement restreint ; car il n'en obtient pas moins un effet grandiose, alors même qu'il renonce à la complexité du détail.

Que Carissimi n'ait pas hésité à dramatiser même les formes les plus purement liturgiques, voilà ce que nous révèlent des motets dialogués comme l'*Anima et Angelo* ou tel « motetto concertato » où préludes et ritournelles d'orchestre séparent une série de méditations qui voient alterner un soliste et le chœur.

L'effet produit par cette musique sur les contemporains en France n'apparaît pas seulement dans l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier. Lisons la *Réponse faite à un curieux*, du violiste André Maugars, qui nous livre ses impressions d'une visite, en 1639, à l'Archiconfraterni à del Santissimo Crocifisso en l'oratoire Saint-Marcel à Rome :

« Il y a encore une autre sorte de musique qui n'est point du tout en usage en

France, et, pour cette raison, mérite bien que je vous en fasse un récit particulier. Cela s'appelle style récitatif... Cette admirable et ravissante musique ne se fait que les vendredis de Caresme, depuis trois heures jusques à six... Les voix après chantoient une histoire du Vieil Testament, en forme d'une comédie spirituelle, comme celles de Suzanne, de Judith et d'Holoferne, de David et de Goliat. Chaque chantre représentoit un personnage de l'histoire et exprimoit parfaitement bien l'énergie des paroles. Ensuite, un des plus célèbres prédicateurs faisoit l'exhortation, laquelle finie, la musique récitoit l'évangile du jour, comme l'histoire de la Samaritaine, de la Cananée, du Lazare, de la Magdalène et de la Passion de Notre-Seigneur : les chanteurs imitant parfaitement bien les divers personnages que rapporte l'Evangéliste. Je ne saurois louer assez cette Musique Récitative, il faut l'avoir entendue sur les lieux pour bien juger de son mérite ».

Il est fort probable que Maugars parle ici d'œuvres de Carissimi, car les oratorios tirés du « Vieil Testament » avaient, à cette date, commencé à faire connaître déjà le nom de leur auteur à Rome.

Quant au séjour de Charpentier en cette ville ou simplement en Italie, les renseignements précis sont rares, les dates même mal établies : nous savons, par exemple, que le poète-musicien Dassoucy l'a connu à Rome où Dassoucy, pour sa part, n'arrive qu'en 1654. Le *Mercure Galant* et d'autres journaux contemporains mentionnent son apprentissage italien dans les termes suivants :

« Il a demeuré longtemps en Italie, où il voyait souvent le Carissimi ».
(*Mercure*, janvier 1678).

« M. Charpentier, qui a demeuré trois ans à Rome, en a tiré de grands avantages. Tous ses ouvrages en sont une preuve ».
(*Mercure*, février 1678).

« Il a appris la musique à Rome avec le Carissimi, qui estoit le Maître de Musique d'Italie le plus estimé ».
(*Mercure*, mars 1688).

Mais cela ne nous renseigne guère sur les études poursuivies avec ce maître au Collegium germanicum des Jésuites. Son séjour fut-il de trois ans, comme dit le *Mercure* ? Se prolongea-t-il jusqu'en 1660, période du reste particulièrement pauvre en documents, tant sur sa vie que sur ses œuvres ?

Quoi qu'il en soit, il séjournait à Rome au moment où les œuvres de son maître soulevaient l'enthousiasme du public musicien. Des extraits de *Jephté* sont imprimés en 1650 dans le *Musurgia universalis* d'Athanasius Kircher avec un commentaire élogieux. L'*Historia di Abramo e Isacco*, jouée pour la première fois pendant le carême de 1656 en l'église du Collegium germanicum, en présence de la reine Christine de Suède, plut tellement à Sa Majesté qu'elle combla d'honneurs le musicien. Nul doute que *Jephté* ne fit un effet profond sur Charpentier ; on peut en voir encore, à la Bibliothèque nationale, une copie de sa main, avec des annotations, sur la réalisation de la basse continue par l'auteur.

La trace la plus évidente de l'influence exercée sur lui par le maître italien se trouve dans ses ouvrages du type oratorio : trente-sept au total, dont vingt-huit dans les autographes des *Meslanges*, et neuf dans les copies

manuscrites de Brossard. Comme Carissimi, il emploie généralement les termes d'*historia*, de *canticus*, de *dialogues* : le mot *oratorio* est alors un néologisme. Une contribution précieuse a été apportée récemment à ce problème du classement selon les différentes catégories par les travaux de Beveridge et de Hitchcock ; aussi nous conformerons-nous aux indications de ce dernier dans le présent article.

D'abord viennent, au nombre de quatorze, les *Historiae*, ou, comme Charpentier les appelle lui-même, les *Histoires sacrées* :

	Tome
Judith sive Bethulia liberata	II
Historia Esther	III
Caecilia Virgo et Martyr	III
Filius prodigus	IV
Extremum Dei Judicium	IV
Mors Saulis et Jonathae	IV
Caecilia Virgo et Martyr I	VI
Caecilia Virgo et Martyr II	VII
Josue	XI
Sacrificium Abrahae	XVIII
Praelium Michaelis Archangeli factum in Coelo cum Dracone	XX
Caedes Sanctorum Innocentium	XXI
Judicium Salomonis	XXVII
Le Reniement de saint Pierre	(Brossard) Vm' 1269

Ce sont des œuvres de vaste envergure (le *Judicium Salomonis* compte 842 mesures, et *Judith* plus de 1000) ; plus longs même que les plus longs de Carissimi (dont le *Judicium Extremum*, par exemple, ne dépasse pas 458 mesures) ; leur exécution nécessite plus d'une demi-heure. Y figurent toujours solistes, chœurs et basse continue (orgue, ou orgue et clavecin, ou encore orgue et autres instruments), à quoi s'ajoutent parfois des instruments concertants (cordes, flûtes, trompettes). Le rôle de l'*historicus*, narrateur et commentateur de presque toutes ces œuvres, est chanté par un des solistes et même par le chœur, parfois encore par l'un et l'autre alternativement. De telles œuvres peuvent être dites « héroïques » ou « épiques », car c'est bien à l'épopée que ressortissent ces actions grandioses, ce ton d'exaltation, ces nobles attitudes que les textes, traduits en latin, ont empruntés en majeure partie à l'Ancien Testament.

Pour d'autres œuvres, également du genre de l'oratorio, Charpentier adopte lui-même le terme de *canticum*. A ce groupe des *cantica* (onze au total), nous avons pensé qu'il fallait adjoindre les six *Méditations pour le caresme* :

	Tome
Canticum pro pace	II
Canticum in Nativitatem Domini	II
In honorem Caeciliae, Valeriani et Tiburtii Canticum	II
Pour la feste de l'Epiphanie	II
Pestis Mediolanensis	III
In Nativitatem D.N.J.C.	VI
In Nativitatem Domini Canticum	IX
In Nativitatem Domini Nostri Jesu Christi Canticum	XII

Nuptiae sacrae XXI
In festo Corporis Christi Canticum XXII
In Resurrectione Domini N.J.C. XXVIII
Méditations pour le Caresme .... Vm' 1175 bis
N° 4 : *Ecce Judas.*
5 : *Cum cenasset Jesus.*
6 : *Quaerebat Pilatus.*
7 : *Tenebrae factae sunt.*
9 : *Magdalena lugens.*
10 : *Tentavit Deus Abraham.*

L'ensemble des oratorios de Marc-Antoine Charpentier se trouve réuni, soit dans les *Meslanges* manuscrits, à la Bibliothèque nationale (Rés. Vm' 259), soit dans la collection Brossard.

Dès l'abord, il apparaît que les *cantica* (à l'exception peut-être de la *Peste à Milan*) se prêtent moins, par leur sujet même, au ton héroïque et à la présentation théâtrale, que les *historiae* : origine différente (c'est le Nouveau Testament, cette fois, ou la vie des saints) ; durée plus restreinte ; atmosphère, enfin, empreinte d'une certaine douceur, celle de la méditation et du recueillement. « Méditation », n'est-ce pas d'ailleurs le terme auquel il recourra explicitement pour six pièces dont, tout à l'heure, nous parlerons un peu plus longuement ? Dans une certaine mesure, elles rappelleraient, paroles et musique, le *motetto concertato* de Carissimi et de ses contemporains ; mais elles participent aussi de l'oratorio par leur caractère dramatico-narratif et, sinon épique, tout au moins pénétré de lyrisme.

Troisième et dernier groupe, voici, au nombre de six, les *Dialogi* :

	Tome
Canticum in honorem Beatae Virginis Mariae	IV
In Circumcisione Domini : Dialogus inter Angelum et Pastores	XX
Elévation (*Famem meam*)	XX
Dialogus inter Angelos et Pastores Judaeae in Nativitatem Domini	XXVIII
Dialogus inter Christum et Peccatores	(Brossard) Vm' 1269
Dialogus inter Madgalenam et Jesum	(Brossard) Vm' 1478

A ces *dialogi* de dimensions relativement réduites suffisent quelques exécutants et quelques scènes très simples, toujours empruntées au Nouveau Testament, où n'interviennent que deux personnages, ou encore un personnage et le chœur, ou même deux chœurs. L'*historicus*, absent, y serait du reste sans emploi, puisque le texte ne comporte ni description objective ni narration. A l'exemple de Carissimi (dans le *Vir frugi* et le *Pater familias*) ou de Henry Du Mont (dans le *Dialogus de anima*), les deux interlocuteurs, solistes ou chœurs, se réunissent, pour finir, dans l'expression d'un sentiment commun. Ces *dialogi*, du fait même qu'ils nous présentent directement situations et faits sans l'intermédiaire d'un narrateur, rejoignent, sur ce point, la musique de théâtre.

Enfin, nous dirons un mot de certains *motets*, dramatiques plus encore que lyriques, et, par suite, plus proches, nous semble-t-il, de l'oratorio que de l'esprit liturgique. Plusieurs d'entre eux, tel le motet *Magdalena*

lugens, du tome VIII, présentent une action franchement dramatique. « Oratorios » ils sont, ces motets, à n'en pas douter, et même si les mots *historicus* ou *Deus* ne sont pas inscrits au-dessus d'une ligne vocale qui leur conviendrait si bien.

La fonction para-liturgique de l'oratorio a déjà été soulignée. Il est difficile, par contre, de situer de façon définitive la place qu'il occupe, tant dans la vie musicale que dans la pratique ecclésiastique en France, au XVIIe siècle. Selon Hitchcock, elle semble avoir été aussi multiple que variable ; mais, en ce qui concerne les oratorios de Charpentier, on peut, néanmoins, préciser l'emploi de certains d'entre eux. *Pour la feste de l'Epiphanie*, tome II, utilise le texte de l'évangile afférent à la fête de ce nom. Le *Caedes Sanctorum Innocentium*, tome XXII, renvoie à la messe de la Fête des Saints-Innocents du 28 décembre. Le titre même du *Canticum in honorem Beatae Virginis Mariae* s'applique aux fêtes de la Nativité, à la Conception, à la Purification, à la Visitation ou à l'Assomption. Plusieurs (au nombre de cinq) se rattacheraient aux offices de Noël : plusieurs autres (treize), aux offices du Carême.

Par contre, on voit mal par quoi pourraient se rattacher à une fête des œuvres comme *Mors Saulis et Jonathae*, *Josue*, *Praelium Michaelis Archangeli* ou le *Dialogus inter Christum et Peccatores*.

Au surplus, le recours à un texte sacré n'implique pas forcément que la musique qui en est issue soit destinée au service liturgique. Telle œuvre dont le titre se référait au carême n'était-elle pas jouée dans le cadre de ces *concerts spirituels* offerts en cette période de l'année par les églises elles-mêmes ? N'est-il pas concevable, d'autre part, que Mademoiselle de Guise, la très dévote patronne de Charpentier, ait voulu remplacer, pendant le carême, ses divertissements habituels par d'autres, plus de saison ? Quoi qu'il en soit de la destination de ces œuvres, elles restent, pour nous, les véritables ancêtres du grand oratorio, qu'illustreront Haendel et bien d'autres à sa suite. Bientôt, au XVIIIe siècle, l'oratorio rompra ses derniers liens avec l'édifice religieux au profit de la salle de concert, et, du même coup, renoncera au latin au profit de la langue vulgaire, abandonnera enfin le texte de l'Ecriture au profit des inventions (bonnes ou moins bonnes) des « poètes » chargés du livret ; mais aux dépens du naturel, ce dont la musique dut subir le contrecoup.

CHRONOLOGIE DES ŒUVRES

Lacunes et incertitudes sont encore le lot des biographes de Charpentier. Aussi serait-il hasardeux de proposer une chronologie définitive. Très peu d'œuvres sont datées ou destinées de façon indiscutable à telle église pour telle occasion, outre que, dans les *Meslanges*, mainte composition semble avoir été éloignée de sa place chronologique eu égard à des considérations stylistiques. Si nous risquons ici quelques hypothèses, c'est

seulement dans le dessein de trouver un lien logique susceptible de contribuer, ici ou là, à la solution de quelque problème.

Et d'abord, nous n'hésitons pas à dire que l'instabilité tonale, la forme encore mal épanouie, l'absence de tout instrument en plus de la basse continue, nous montrent que les œuvres de la Collection Brossard (c'est-à-dire en dehors des *Meslanges*) sont des compositions de jeunesse, datant du séjour à Rome, ou antérieures à 1672 (début de sa collaboration avec Molière). Nous ne possédons, sur cette période de sa vie, aucun renseignement indiscutable qui puisse nous aider. Restent les œuvres. Ce sont : le *Reniement de saint Pierre*, le *Dialogus inter Christum et Peccatores* (Vm' 1269), le *Dialogus inter Magdalenam et Jesum* (Vm' 1478) et les *Méditations pour le Caresme* (Vm' 1175 bis). Si nous savions pourquoi ces œuvres ne figurent pas dans les *Meslanges*, si nous savions dans quelles circonstances Brossard les a acquises, nous aurions peut-être les éléments d'une datation plus précise.

Il ne fait pas de doute qu'un certain nombre des histoires sacrées, *Mors Saulis et Jonathas* par exemple, étaient destinées, entre 1684 et 1698, à l'église de Saint-Louis des Jésuites ; qu'à la même époque, deux versions de *Caecilia Virgo et Martyr* (tomes VI et VII), *In Nativitatem Domini Nostri J.C. Canticum* (tome VII) et *Nuptiae Sacrae* (tome XXI) étaient destinées à Mademoiselle de Guise — les noms de ses chanteurs figurent sur les manuscrits ; or Charpentier s'installe chez la princesse vers 1680 et y reste jusqu'à sa mort, en 1688. On est autorisé à supposer, d'autre part, que les autres oratorios relatifs à sainte Cécile, ainsi que les cantica *In Nativitatem* se rattachent également à cette féconde période.

Le *Judicium Salomonis* (tome XXVII) fut composé pour la Messe Rouge, lors de la rentrée du Parlement en 1702, et le manuscrit donne le nom des chanteurs habituels de Charpentier à la Sainte-Chapelle. De la même façon, plus d'une caractéristique de style ou de structure, et aussi le fait qu'un grand nombre d'œuvres des deux derniers tomes des *Meslanges* se situent à la « période Sainte-Chapelle », nous amènent à croire que le *Dialogus inter Angelos et Pastores Judaeae, In Nativitatem Domini*, ainsi que le *Canticum in Resurrectione D.N.J.C.* (tome XXVIII) furent écrits pour cette église. Ce sont encore des considérations stylistiques tout autant que chronologiques qui nous inciteraient à avancer l'hypothèse — car il ne saurait être question ici d'affirmer — selon quoi la plupart des oratorios des tomes I à IX se situent entre les années 1680 à 1695.

LES « HISTORIAE »

Le *Reniement de saint Pierre*, récit d'un épisode isolé de la Passion, fut salué naguère par Michel Brenet et par Quittard comme le chef-d'œuvre de Marc-Antoine Charpentier, et les récentes reprises (la première remise

au jour, par Charles Bordes à la Schola Cantorum, remonte à 1899) confirmeraient leur jugement.

Dans un important article consacré à cette œuvre, Karl Nef fait observer qu'à partir de l'introduction de la basse figurée et du nouveau style homophone, il n'y eut plus, pour aborder le thème de la Passion sous forme d'oratorio, que l'Italie et que l'Allemagne : pour le plus saint des textes saints, la France ne tolérait que le plain-chant. Ainsi cet exemple d'oratorio sur la Passion — si limité soit-il, puisqu'il ne traite que des seuls épisodes compris entre la Cène et le Reniement, sans tenir compte du Procès et de la Crucifixion — reste sans doute unique dans la musique française.

Le texte (latin à l'exception du titre lui-même) est emprunté aux Evangiles sans aucune interpolation littéraire. A la différence de la plupart des Passions en musique, ce livret ne comporte ni *Introïtus* ni Conclusion, chantée en chœur et résumant la signification spirituelle de l'œuvre, pas même la formule initiale consacrée : « Ceci est la Passion de Notre Sauveur Jésus-Christ selon saint... ».

Moins flamboyante que telles Passions italienne ou allemande de l'époque assimilables à une sorte d'opéra sacré, moins ascétique que les trois Passions de Schütz, où le protestantisme de l'octogénaire aboutit à cette rigoureuse formule : renoncement à tout sauf aux voix, qui chantent une sorte de plain-chant orné, sobre cependant, comme il convient à la dignité du thème, et avec certains traits empruntés au « stilo recitativo » ; à mi-chemin de ces deux formules, le *Reniement* de Charpentier narre la tragique histoire de saint Pierre sans détours et sans « embellissements ». Un chœur à cinq, dont deux ténors, et six personnages, l'*historicus* en particulier, lequel doit parfois partager sa fonction « narrative » avec le chœur. Il est assez remarquable que Pierre et Jésus, les deux personnages principaux, soient ténors l'un et l'autre, alors que Jésus est traditionnellement une basse. L'accompagnement de la basse continue (Charpentier n'indique que celle-ci, sauf le cas où l'orgue est nommé explicitement) ignore cette auréole de violes qui flotte au-dessus de chacune des paroles du Christ dans tant d'oratorios, à commencer par *Die Sieben letzten Worte* de Schütz (1645) jusqu'aux Passions fameuses de A. Scarlatti et de Bach ; auréole qu'on apercevra du reste, notons-le, dans d'autres œuvres religieuses de Charpentier lui-même.

Le *Reniement* est ce qu'on pourrait appeler un oratorio continu dans le sens où les Allemands qualifient une œuvre de « durchkomponiert », c'est-à-dire d'un seul tenant, sans subdivision en numéros — sauf pour ce qui est des vingt-trois mesures où le rôle de Jésus comporte un petit air à 3/2, assez représentatif de l'air de cour français de l'époque ; l'action ne s'en trouve pas interrompue toutefois, car la teneur en est plus dramatique que lyrique. Il n'est pas jusqu'au chœur final qui, contrairement à

l'usage, de rigueur, pourtant dans l'oratorio, refusera ici d'abandonner son rôle actif et d'expliquer la morale de l'histoire en la résumant.

Ainsi, on peut dire de cet oratorio récitatif qu'il ne s'y passe rien, sur le plan musical, qui ne réponde aux exigences du texte ; rien qui trahisse la préoccupation du compositeur de se laisser aller à des déploiements de sonorités propres à attirer l'attention sur ses prouesses personnelles de polyphoniste ou sur son adresse à élaborer une belle aria. Le personnage central lui-même, Pierre, n'aura droit à aucun développement de caractère lyrique, et l'œuvre entière ne comporte ni prélude ni le moindre intermède orchestral.

Au service de l'action, deux méthodes d'écriture musicale : l'une (propre aux chœurs) à débit syllabique, régulièrement rythmée, qui procède par blocs d'harmonie verticale avec un minimum de contrepoint, selon la technique d'un Du Mont ou d'un Lully, et qui laisse ressortir les paroles sans aucune confusion ; l'autre (propre aux solistes) fidèlement attachée à la prosodie du texte, alternant le discours rapide, dru, et la fioriture qui vient accentuer le caractère descriptif de certains mots, frôlant le virtuosisme lyrique de l'opéra italien, ce virtuosisme de plus en plus envahissant à l'époque, et dont l'influence, entre autres, sera visible chez Charpentier.

De ces deux techniques d'écriture, observons d'abord la première :

voir exemple 1,
page 126.

dès qu'on aborde la forme chorale, on trouve presque à tout coup ce débit syllabique, sauf dans le chœur final auquel nous reviendrons. Souvent, un ou plusieurs mots sont répétés : imitation contrapunctique ou séquence (ce qui contribue, d'ailleurs, à l'impression d'unité, alors qu'une trop grande variété aboutirait inévitablement à une impression de monotonie). Ces brèves et discrètes répétitions, jamais insistantes, établissent en quelque sorte un certain équilibre dans l'architecture, accentuant la « forme ». Seuls, les passages du texte évocateurs de confusion, de colère, les scènes de foule, autorisent le compositeur à user d'un contrepoint plus intrigué, désormais justifié par l'expression des sentiments ; par exemple, dans les chœurs *Non te negabimus*, ou le remarquable ensemble de solistes *Nonne tu Galilaeus es*. Au total, cette humilité à l'égard du texte sacré, ce refus de toute intervention gratuite de la musique, rendent compte des dimensions très restreintes des chœurs en général. Jamais diffus, jamais insuffisants à leur tâche qui est de serrer le texte et aussi d'exprimer les sentiments qui y sont contenus.

Tout à la fin pourtant, dans le chœur à cinq, le compositeur se livrera au pur plaisir musical : à vingt-trois mesures de chant syllabique ornées seulement de courts mélismes sur les noms de *Jesus* et de *Petrus* destinés à souligner leur importance dans l'histoire, succèdent trente-trois mesures sur les seuls mots *flevit amare* (il pleura amèrement). Dans ce passage, le plus riche peut-être, et le plus émouvant de l'ouvrage entier, Charpentier révèle une maîtrise dans l'art du contrepoint, dans l'art et l'expression aussi, que ne partagent avec lui que quelques rares musiciens en ce XVIIe siècle — Delalande et François Couperin, Heinrich Schütz enfin — et qui nous ramène jusqu'à la grande tradition des Roland de Lassus et de Palestrina, ces immortels génies qui servirent, pour tout un siècle, de modèle idéal, et, plus encore, de guide.

voir exemple 2,
page 127.

Cette fois, les préoccupations contrapunctiques prennent le pas sur l'harmonie, produisant, ici des entrelacs de mélodies, et là des entrechocs d'accords dissonants, amers comme les larmes du malheureux Pierre.

Retards d'une tonalité étrangère (sinon deux, parfois), suites de secondes parallèles, harmonie troublée, troublante plus encore, mélodie aux lents déroulements expressifs ou animée de sauts surprenants, rien ne manque pour évoquer cet art polyphonique du XVIe siècle qu'on pourrait croire oublié au siècle plus éclatant, plus simpliste aussi, qui l'a suivi. Dans ses motets, également, Charpentier fera montre d'une mentalité analogue.

Mais voici la seconde technique : appropriée aux solistes, plus variée, plus libre.

voir exemples 3a et 3b,
pages 128 et 129.

Dans ce style récitatif apparaît de façon insistante, consciente, une tendance à se transmuer en chant, tendance qui se manifeste surtout dans les enfilades de séquences sur un motif déterminé, et se renforce tout en se justifiant par une répétition d'une partie de la phrase, toutes choses qui apportent au style *parlando* une forme qui lui fait normalement défaut. Notons pourtant que, dans les mains de Charpentier, ce procédé, formel et abstrait en soi, n'est jamais un simple jeu de lignes mélodiques, mais reste étroitement lié à l'expression, au sentiment ou à l'image que veut évoquer le texte, et à ce que la musique vise à renforcer; ainsi, dans l'ex. 3, les mélismes développent l'idée « des brebis du troupeau dispersées », idée

qui est rendue plus proche de nous par l'image. Madrigalismes, symboles, ne remplissent-ils pas un emploi analogue dans les récitatifs, si différents pourtant, de Monteverdi, de Gabrieli, de Carissimi et de Schütz ? Ce n'est que plus tard, comme nous le verrons chez Charpentier lui-même dans ses dernières œuvres, qu'ils se libéreront de ces associations d'idées, affectives ou descriptives, deux fois séculaires, pour devenir des motifs indépendants, neutres, assujettis aux seules lois de la musique. Ainsi, le formel l'emportera en définitive sur le subjectif ; mais, du seul fait qu'historiquement ce procédé d'écriture ait contenu la « mise en abstraction » d'une donnée initiale, le mélisme le plus gratuit en apparence restera en fait une idée ou une image « abstraite » : même après une longue évolution, il ne perdra jamais ce noyau de signification, même dans le jeu purement mathématique, et purement musical aussi, à quoi le soumettront un Alessandro Scarlatti et un Bach, il laissera voir encore, à peine cachés, ses intentions et ses attributs anciens ; de sorte qu'un auditeur du XVIIIe siècle, consciemment ou non, pouvait aussitôt reconnaître, grâce à ses guides, la « signification » de la musique qu'il entendait. Les théoriciens se souciaient fort peu, en France, de cette « Doctrine des affections » qui régissait l'emploi des motifs symboliques ; davantage en Italie, surtout au début du XVIIIe siècle ; et c'est dans l'Allemagne attardée par la Guerre de Trente Ans, préoccupée de créer une musique « protestante » et par suite axée sur le Verbe, que ce dogme esthétique devait recevoir un accueil digne de lui, et, plus encore, se survivre jusqu'au siècle de Beethoven, où il recevra enfin le coup de grâce d'une nouvelle esthétique, celle de la musique pure. Notons que Marc-Antoine Charpentier, musicien français formé en Italie auprès des plus grands défenseurs de cet art d'expression, n'ignorait rien de ladite doctrine, et nous verrons qu'il la mettra en pratique en chaque page de son œuvre.

Une telle symbolique, selon nous, devait trouver des emplois plus subtils encore. Prenons en exemple le passage où Pierre apprend qu'il reniera Jésus par trois fois ; triple reniement qui déterminera, d'une manière presque invisible, la structure même de la phrase mélodique. Au premier avertissement de Jésus, Pierre répond : *Et si omnes scandalisator.* Jésus répète son affirmation, et Pierre s'écrie : *Ah ! Ah ! Domine ! Etiam si oportuerit memori tecum, non ! non te negabo, non ! non te negabo, non te negabo.* Les autres disciples protestent — et, remarquons-le, sur une mélodie différente et non pas sur une simple répétition de celle de Pierre — : *Non te negabimus non ! Non te negabimus, non ! Non ! Non te negabimus...*

Quelques exemples encore de ce symbolisme pictural, fondamental chez Charpentier, fécond pour nous (par la multiplicité même de ses applications) en indications possibles, d'une part quant aux servitudes que devait s'imposer Charpentier dans ces œuvres strictement liturgiques, d'autre part quant à la chronologie, si problématique, de ses compositions.

Reportons-nous à notre exemple musical n° 3 et à son caractère descriptif qu'on peut presque estimer excessif, sur les mots *et dispergentur oves gregis* (et les brebis du troupeau seront dispersées). L'image est on ne peut plus claire. Quand, un peu plus loin, les soldats se précipitent sur Jésus, un mélisme d'à peu près deux mesures évoluant sur un ambitus d'une octave soulignera les mots *irruerunt in Jesus,* et les disciples s'enfuiront (*fugerunt*) sur un nouveau mélisme, assez analogue. Pierre étend sa main, puis tire son épée, et la ligne mélodique monte, puis redescend, conformément à ces deux indications du texte. Il coupe l'oreille du serviteur, et la mélodie semble s'arrondir, puis choir vers le sol, telle l'oreille elle-même.

voir exemple 4,
page 130.

Tous ces schémas symboliques sont empruntés au fonds commun, on les rencontre à chaque pas dans la musique de l'époque dans les Passions de Schütz et de tant d'autres. Rares sont ici les innovations, rares les interventions de la personnalité de l'auteur dans le parti qu'il tire de ces figures conventionnelles ; et c'est dans leur quantité, plutôt que dans leur qualité qu'une différence apparaît sur ce point d'un compositeur à l'autre.

L'accompagnement, enfin, n'échappe pas à ce souci de détailler le texte, et son rôle sur le plan formel est également déterminant. Simple base harmonique, un peu trop calme parfois, dans les chœurs isométriques où ne prédomine pas l'intention expressive (ou encore dans le chœur final qui avoue sa dette vis-à-vis de Monteverdi ainsi que des madrigalistes, et serait aussi réussi *a cappella*), la basse continue peut devenir, en d'autres occasions, un partenaire actif pour peindre les sentiments exprimés par les personnages : à chacun des démentis qu'oppose Pierre, la basse, volontiers statique, s'agite soudain, comme pour aggraver la nervosité de l'apôtre. Elle remplit une autre fonction, qui est d'attirer l'attention sur tels mots-clefs du chant en les imitant : ainsi, dans l'ex. 3, l'imitation des mots *omnes vos, in ista nocte, gregis* et *dispergentur.* Plus important est le double emploi de l'imitation, d'une part pour souligner certains mots, de l'autre pour accentuer la forme, en serrant de près la ligne vocale, la prolongeant par là même, afin de donner davantage l'impression d'unité dans un épisode donné. Un dernier exemple sur le plan espressif : après le troisième démenti de Pierre, pour faire ressortir ces mots poignants qui semblent enserrer depuis toujours le tragique de l'événement : *et aussitôt le coq se mit à chanter,* la basse quitte abruptement la tonalité qu'elle vient d'installer solidement au moyen d'une insistante cadence, pour se précipiter sur l'accord de *ré majeur,* premier renversement, ce qui provoque un saut

inattendu de quarte augmentée, de *do* à *fa dièse*. Si donc elle ne joue jamais à découvert, la basse continue ne se contente pas d'être un simple accompagnement. Dans le *Reniement de saint Pierre*, elle constitue une partie intégrante de l'œuvre, elle est une de ses beautés entre tant d'autres.

Ce n'est pas marchander les applaudissements que mérite cet oratorio magistral — où chaque note atteint son but, où l'économie des moyens ne nuit jamais à la plénitude de la sonorité, où tout semble gravé, buriné, pourrait-on dire — que d'avancer l'opinion qu'il s'agit là d'une œuvre de jeunesse, que de relever d'autre part l'influence de Carissimi. La simplicité de l'harmonie (sauf dans les dernières pages où la richesse du chromatisme peut surprendre, encore qu'appropriée au texte) s'apparente à celle de son maître dans *Jephté* en particulier, œuvre qu'il admirait au point d'en faire une copie qu'il rapporta en France. Comme Carissimi encore et comme tout son siècle, il opte pour la langue tonale, alors en pleine crise d'expansion, pressée de trouver sa stabilité définitive et de se débarrasser des derniers vestiges d'une modalité jugée désuète ; or, le *Reniement* porte encore des traces de cet ancien langage : tonalités ambiguës, brusques modulations aux tons éloignés, tout cela semble situer cette œuvre, à une époque très éloignée de la maturité, car bientôt ces réminiscences d'une ère dépassée disparaîtront de son style.

Autres caractéristiques à noter : un certain italianisme dans la ligne mélodique (sauf dans l'air de Jésus) ; la limitation des moyens en ce qui concerne les instruments ; l'absence de tout épisode purement instrumental ; enfin et surtout, l'absence de développement. Indifférence à l'égard des occasions qui s'offrent au musicien, sur son propre terrain, de donner corps à certaines idées ? Indifférence ou respect voué au texte sacré ? Ce dépouillement, qui est d'ailleurs celui de toute la musique italienne de la première moitié du XVIIe siècle, sera peu à peu, dans la seconde moitié, rejeté au nom du droit de la musique à s'épanouir conformément à ses lois et à ses fins propres.

Au total, ce scrupule (juvénile selon notre hypothèse) vis-à-vis de l'action dramatique contenue dans le livret se caractérise par les traits suivants : continuité de l'ensemble, qui renonce aux « numéros » détachables de l'œuvre ; limitation des récits, ariosos et airs au nom de la stricte appropriation au texte, sans développement purement musical ; manque de structure formelle (aggravé encore par l'absence de « numéros »), par exemple dans l'air de Jésus, constitué d'une seule phrase de neuf mesures suivie d'une autre de sept répétée intégralement — c'est-à-dire : A.B.B. —, ou dans les récitatifs qui, en dépit d'une tendance à s'épancher en vocalises, ne parviennent pourtant pas à s'organiser en une forme bien déterminée ; langage harmonique tonal qui porte les traces évidentes de l'ancienne modalité ; enfin, instabilité du rythme, qui nuit aux rapports de symétrie indispensables à toute « forme » musicale (le chœur initial, par

exemple, présente quatre changements de mesure, alors qu'il ne comporte que vingt-six mesures en tout), instabilité qui sera abandonnée plus tard au profit d'une recherche de proportions conforme au nouvel idéal architectonique.

Après cet ouvrage que nous avons donc situé, chronologiquement, soit durant le court séjour de Charpentier en Italie, soit peu après son retour, et, dans l'un et l'autre cas, sous l'influence de Carissimi, nous aborderons l'étude d'un oratorio datant des dernières années du compositeur, et qui nous permettra d'observer l'autre point extrême de son évolution.

On sait que le *Judicium Salomonis* (tome XXVII) est une œuvre de circonstance, exécutée durant la « messe rouge », pour la rentrée du Parlement en 1702, c'est-à-dire deux ans avant la mort de Charpentier. Sur le manuscrit figurent les noms des solistes : Royer, Molaret, Bruslart, Ouarnier et Cousin, tous de la Sainte-Chapelle.

Sujet éminemment opportun : la sagesse dans le jugement, l'humilité devant Dieu, l'équité vis-à-vis du peuple. Charpentier a dû accueillir avec enthousiasme l'occasion ainsi offerte de bâtir un oratorio de grande envergure, qui ne pouvait manquer d'attirer une fois encore l'attention du plus excellent des publics de Paris et de France. De toute évidence, on ne lui refusa rien : le grand chœur, les meilleurs solistes et tous les instruments qu'il pouvait souhaiter. Il en profita : six solistes (deux narrateurs, Dieu, Salomon, la vraie mère et la fausse mère), un ensemble choral qui, par sa virtuosité autant que par ses « effectifs », semble avoir été exceptionnel, enfin, un orchestre comportant, outre les cordes, deux flûtes, deux hautbois, un basson plus les orgues (Vm' 1269). Le résultat est cette œuvre impressionnante, par ses dimensions d'abord, mais aussi par son faste, ses grands éclats de voix, bien éloignée de l'humble piété du *Reniement.*

Le prélude établit, dès les premières mesures, par son rythme pointé, le climat majestueux de l'œuvre, et introduit le premier récitatif de l'*historicus* (basse) : lignes fermes évoluant au-dessus d'une basse qui en accentue les courbes nobles et fières, sur quoi interviennent les acclamations du peuple au roi et à Dieu (110 mesures), chœur monumental d'un élan irrésistible et qui évoque ceux de Haendel par sa tonalité éclatante autant que par l'impétuosité de son rythme et la variété de ses procédés d'écriture, tantôt progressant par blocs d'accords verticaux vigoureusement homophoniques, tantôt prenant son essor vers la plus aérienne des polyphonies. Après cet épanchement généreux, un trio un peu bref vient apporter une détente, d'autant qu'on nous prépare un second grand chœur aussitôt après l'air de Salomon. Cet air est, en fait, une *aria da capo* à l'italienne, rehaussée de vocalises, avec interventions de parties instrumentales pleines de vie et d'animation. Le dernier grand chœur de la première partie apporte

une conclusion brillante. (Notons qu'il ajoute à son développement propre, outre une reprise des soixante dernières mesures, une mesure empruntée au chœur précédent).

La seconde partie est franchement séparée de la première, et comporte son propre prélude : un des morceaux descriptifs les plus beaux, les plus expressifs de toute la musique de ce siècle, si riche pourtant en « sommeils », ces minuscules nocturnes symphoniques qui parsèment de leur beauté calme et recueillie les opéras de l'époque. Les « sommeils » de Charpentier (on n'en compte pas moins de quatre dans les oratorios) se modèlent sur ceux de Lully dans leur instrumentation : flûtes à bec, cordes munies de leur sourdine, basse continue. Mais, ici encore, le Français se révèle le plus italien des deux : plus de sensibilité et de nuances, dans les effets de coloris que lui permet son petit ensemble ; plus de complexité et d'émotion dans l'harmonie, où suspensions et tenues amènent des dissonances qu'on pourrait dire « modernes ». Cette maîtrise dans le langage chromatique, nous l'avions relevée déjà dans le *Reniement.* Elle s'affirme ici, se simplifie, s'incorpore à l'idiome de l'époque ; c'est-à-dire que, dans cette œuvre de maturité, elle s'exprime en termes harmoniques plutôt que polyphoniques. La Renaissance est bien loin de nous, avec ses Lassus et ses Victoria ; dans le *Judicium,* nous sommes en présence d'un langage résolument classique.

La seconde partie, que vient d'ouvrir la page décrite ci-dessus, se présente selon deux grandes sections. On pourrait appeler la première « nuit » et l'autre « jour ». Dès le « sommeil » instrumental qui sert d'introduction au songe de Salomon, nous voici transportés dans un tout autre climat que celui qui régnait jusqu'ici, franc et lumineux, et que nous ne retrouverons qu'au réveil du grand roi. Nous sommes au pays du mystère, un « pays des merveilles », où respirent les héros, où l'âme est ouverte à la divine révélation. La voix de haute-taille de l'*historicus* introduit la première scène, par laquelle Dieu se fait connaître à Salomon : deux récitatifs, brefs et sans recherches, une modulation surprenante, un récit assez développé de Salomon (récit qui, par l'intérêt mélodique des deux parties de violon et des courtes ritournelles aux flûtes, par certaines symétries dans le découpage, rappellerait plutôt une aria, à cette différence près, cependant, que le rythme reste celui de la prose). Dans l'arioso *Dieu donne ses conseils au roi* accompagné par les cordes, à trois et en sourdine, la première section se caractérise par une ligne mélodique statique, presque hiératique, tandis que la seconde, plus courte, met à profit l'atmosphère ainsi créée pour terminer l'air dans un *parlando* plus proche du récitatif.

Le rêve se dissipe, le jour renaît. Un chœur éclatant nous replonge dans le monde de la réalité : l'humble serviteur de Dieu redevient le roi des Juifs. Tandis que s'installe à nouveau la tonalité majeure, lumineuse, qui imprégnait la première partie de l'œuvre, le chœur reprend à l'*histo-*

ricus son rôle et son style aussi : caractère tantôt « direct », tantôt épique de l'expression ; l'écriture reste fidèle au verticalisme, sauf de très brèves interventions — quelques mesures — de ce contrepoint solennel qui est propre aux foules depuis l'invention de l'oratorio.

Entrent les deux mères, et le drame avec elles. La vraie mère se lamente en un long et poignant récitatif. Puis la fausse mère la défie ; et c'est un duo bâti entièrement sur une seule idée mélodique que les deux solistes exposeront tour à tour et reprendront ensemble. Court récitatif de Salomon, et répétition intégrale du duo. Le jugement proprement dit n'est qu'un récitatif assez bref et assez neutre. Nouveau duo des mères : la première section (la vraie mère renonce à l'enfant) reste en style de récit, tandis que la seconde section (dialoguée) adopte le style contrapunctique qui signale chacune des interventions simultanées des deux femmes. Alors, Salomon accorde l'enfant à la vraie mère ; son récitatif, très proche de l'arioso, rappelle curieusement, par sa démarche régulière, cet autre récit-arioso par quoi Dieu lui donnait des conseils. Et c'est le chœur final, chœur de triomphe et d'acclamations, dans un style homophone qui est propre au chœur-récitant :

« Et tout Israël sut le mot du jugement porté par le roi
Et ils craignirent le roi et s'en émerveillèrent
Voyant en lui la sagesse de Dieu ».

Il ne faut pas oublier que le *Judicium* est une œuvre de circonstance, et le librettiste anonyme (Charpentier lui-même ?) en profite. Non pas pour flatter les dignes parlementaires, comme eût fait Lully, mais pour leur recommander (ce qui ne manque pas d'audace !) de suivre la voie de Salomon, voie de la sagesse, de l'humilité et de l'équité :

« Mais vous êtes nos têtes glorieuses à qui fut octroyé le don d'équanimité, qui est d'accorder à chacun ses justes droits.

Aussi, réjouissez-vous, défenseurs de la veuve, et vous, défenseurs de l'orphelin, réjouissez-vous et exultez en Dieu.

Car le Seigneur élèvera comme un flambeau l'injustice qui vous est faite, et Son jugement resplendira comme le soleil à midi ».

Ce chœur final, d'une puissance et d'une majesté bien dignes de son sujet et de sa destination, ne se départit pas de sa démarche solide et fière (sauf pour quelques incursions vers un contrepoint discret) et l'œuvre s'achève, non pas sur un flot d'acclamations, mais sur une calme péroraison empreinte de solennité.

Ainsi, il apparaît que, chez Charpentier, la différence fondamentale entre les œuvres de jeunesse et les œuvres de maturité réside dans leurs conceptions architectoniques, structurelles : le *Reniement* ne comporte pas de numéros séparés, et chaque section ne forme pas un tout. Comparé, par exemple, à l'*Incoronazione di Poppea* de Monteverdi (1642), le *Reniement* semble pécher par la forme. Chez Monteverdi, les formes qui seront bientôt « classiques » sont déjà en germe : airs, ensembles vocaux et instru-

mentaux. Le *Reniement* ne présente même pas ce début d'autonomie musicale qu'on trouve dans le *Jonas* de Carissimi.

Avec le *Judicium Salomonis*, par contre, il en va tout autrement, et, pour mettre en lumière les affinités de cette œuvre avec celles de l'époque classique, nous ne pouvons mieux faire que de reproduire ici l'analyse détaillée, établie par Robert Wolf :

Première partie.

1. *Prélude* (ensemble des cordes à quatre parties, basse continue avec violoncelles et orgue), *do majeur* : une seule section.

2. *Récitatif* (historicus, seconde basse-taille), *do majeur.*

3. *Chœur* (quatre parties, flûtes, hautbois, bassons, cordes ; orgue), *do majeur* : A (4/4, a-b-, ritournelle, -a'-b'-; ritournelle) - B (6/4-3/2, a-b, ritournelle) - C (a-, ritournelle) - C' (a-b-(=Cb)-ritournelle)-C'' (a-, ritournelle) - C''' (=C''), 111 mesures.

4. *Trio* (haute-contre, haute-taille, basse-taille), *do majeur* : a-b-c.

5. *Air de Salomon* (haute-taille, deux flûtes, basse continue), *do majeur* : A-, ritournelle-, B- (a-b, ritournelle, -c-, ritournelle -d) - ritournelle -, A (abrégé)-ritournelle.

6. *Chœur* (chœur et orchestre), *do majeur* : A-B-C (en tout, 40 mesures)- 3 (C-C'-C'''C''', 101 mesures).

Seconde partie.

7. *Prélude* (flûtes, cordes avec sourdines, orgue), *do mineur* : A-B-C.

8. *Récitatif* (historicus II, haute-taille), *do mineur*, 5 mesures.

9. *Récitatif* (Deus, basse-taille), dominante de *do mineur*, modulant à la fin à *mi bémol majeur*, 3 mesures.

10. *Récitatif accompagné* (Salomon, haute-taille, deux violons solo, basse continue), *mi bémol majeur* : A-, ritournelle, -B, ritournelle-C.

11. *Arioso* (Deus, basse, cordes avec sourdines, orgue), première partie en *do mineur*, seconde en *do majeur.*

12. *Chœur* (avec orchestre), *do majeur* : A (¢, 33 mesures) - B (4/4, 8 mesures)-C (¢, 10 mesures). A et C se ressemblent en style et contrastent avec B.

13. *Récitatif* (Vera Mater, bas-dessus, basse continue), *sol mineur* : 34 mesures avec 9 changements de mètre.

14. *Duo* (Vera Mater et Falsa Mater, bas-dessus et haute-contre), *sol mineur* : A (Falsa Mater)-A' (Vera Mater, une quinte plus haut)-A'' (les deux mères).

15. *Récitatif* (Salomon), *si bémol majeur* : 17 mesures.

16. *Duo* (Vera Mater et Falsa Mater) : répétition intégrale du nº 14.

17. *Récitatif* (Salomon), *si bémol majeur* à *mi bémol majeur* : 7 mesures.

18. *Duo* (Vera Mater et Falsa Mater), *do mineur* : A (style arioso, Vera Mater solo)-B (duo contrapunctique).

19. *Récitatif* (Salomon, arioso), *do majeur* : 14 mesures.

20. *Chœur final* (chœur et orchestre), *do majeur* : 2/2 A (23 mes.)- B (16 mes.)-C (16 mes.)- D (16 mes.)-3/4 E (32 mes.)-D' (30 mes.)-3/4 E' (29 mes.).

La première partie du *Judicium* n'est, en fait, qu'un seul morceau : un *da capo* encadrant deux numéros qui s'équilibrent l'un par l'autre et, de plus, se trouvent indissolublement liés par la demi-cadence sur la dominante qui l'enchaîne à la tonique de l'air suivant. Le même parti-pris de relier entre eux les différents numéros se retrouve dans la première section de la première partie, mais, cette fois, inversé : le premier arioso se termine par la tonique, le second débute sur la dominante. Il en est

de même pour les deux duos de la seconde section, dont le premier est en *do mineur* : même relation de la dominante à la tonique, à peine troublée par l'intervention du récitatif en *si bémol majeur*. Mais ce qu'il faut noter surtout, c'est l'équilibre entre les deux sections, dont la seconde n'est, dans son dessin général, qu'une version un peu ornementée de la première. Plan rigoureusement symétrique que l'on peut schématiser ainsi : A-B-C, A'-B'-C'.

Il apparaît évident que la forme est organisée ici de façon consciente : l'examen détaillé du plan tonal nous a conduit en effet à découvrir, en cette œuvre, un souci architectonique antérieur à l'œuvre même ; attitude propre à l'époque classique, et qui aboutira aux structures rigoureuses, logiques, ennemies du hasard, de ces impérissables maîtres de la forme : Bach et Haendel.

De semblables analyses nous ont permis de vérifier que des oratorios comme l'*Extremum Dei Judicium* (tome IV) et l'immense *Caecilia Virgo et Martyr* (tome III) appartiennent à la période de pleine maturité du musicien. Par le pathos et l'exubérance de l'expression, la complexité de l'écriture, la diversité des moyens employés, ils s'apparentent au *Judicium Salomonis*, tout en laissant entrevoir cette plénitude même de l'homme mûr, la préoccupation d'un esprit qui déjà s'affine, qui en vient déjà à se concentrer sur la fin plutôt que sur les moyens, et cette évolution nous rappelle, plus qu'en passant, le véritable renoncement dont témoignent les Passions de l'octogénaire Heinrich Schütz. Nous sommes convaincus que l'*Extremum Dei Judicium* et le *Caecilia Virgo* (tome III) sont contemporains de l'apogée du Roi-Soleil (années de faste, où les cérémonies civiles et religieuses grèvent lourdement les finances), car ces deux œuvres de la maturité du compositeur révèlent de façon exemplaire ces deux tendances opposées : exubérante richesse et esprit classique.

Trois *Historiae*, ou *Histoires sacrées*, ainsi qu'un *Canticum* en l'honneur de sainte Cécile (tomes II, III, VI et VII) restent pour nous un problème assez obscur. Ils traitent du même sujet : la conversion de Tiburce par Cécile, et le martyre de Cécile par le tyran Almachius. Les textes offrent bien des similitudes, mais aussi des structures musicales : par exemple, les quatre trios de Cécile, Tiburce et Valérien, ou encore les deux ariosos de Cécile (tomes III et VI) au cours de son dialogue avec Almachius. L'existence de quatre oratorios sur un seul et même sujet, alors que, d'une façon générale, il n'en fit pas plus d'un sur les vies des martyrs ou les autres épisodes de l'Ecriture, pose une question à quoi nous n'osons pas répondre.

Notons, tout au moins, que la fête de sainte Cécile a toujours occupé une place importante sur le calendrier liturgique français et fourni un prétexte à de vastes déploiements de musique ; aussi peut-on supposer, puisque les deux « Céciles » des tomes VI et VII portent les noms de chan-

teurs au service de Mademoiselle de Guise, que la princesse s'était entichée de cette Cécile à l'audition de l'œuvre de Charpentier en l'église des Jésuites, et qu'elle en commanda une et bientôt plusieurs versions nouvelles, pour sa chapelle privée. On n'a aucune peine à croire que la sensualité des paroles et de la musique dans la première section, chantant le parfum des fleurs, ait plu à notre princesse et à sa cour. D'autant que Charpentier fut toujours scrupuleux à l'extrême quant à l'appropriation de sa musique au thème commandé, thème assez proche de celui de ses deux autres ouvrages, également composés pour l'hôtel du Marais : *les Ars florissans* et *Orphée descendant aux Enfers*. Or, la plupart des œuvres écrites pour Mademoiselle de Guise sont caractérisées par un certain ton général de douceur et d'intimité, ainsi que par l'emploi de rythmes empruntés à la danse. Nous ne serons pas surpris de déceler une gavotte dans l'air *O Tiburti, O Tiburti* dans la *Sainte Cécile* du tome VII, ce qui accentue d'ailleurs le contraste avec les accents pathétiques des lamentations lors de la mort de la sainte.

S'il faut renoncer à l'examen détaillé de chacun de ces oratorios, relevons du moins les traits les plus saillants de certains d'entre eux, comme cette *Judith sive Bethulia liberata* (tome II), où l'on note trois airs en forme de rondeau : celui d'Ozias, *Aequo animo estote fratres*, celui de Judith, *Aperite portas*, et la prière de Judith, *Domine Deus patris mei*. Dans *Esther*, l'air remarquable de l'héroïne, *Jubilate fideles*. Dans le *Filius prodigus* (tome IV), un air à *da capo*, *Gratias ergo, gratias tibi, carissime pater*, chanté par le fils prodigue.

En tous points différents de la tragédie en langue vulgaire écrite pour les Jésuites du collège Louis-le-Grand, voici une magistrale histoire sacrée, *Mors Saulis et Jonathae* (tome IV). Son prélude déjà — *Rumor bellicus* — est dramatique de ton, et, de plus, le relie directement à la première scène. Il évoque un peu les bruits de guerre dans *Alceste* et bien d'autres opéras de Lully. La scène puissante de l'incantation (« simphonie de l'enchantement » et air, assez complexe, de la Maja) est aussi pathétique que le *Saul and the Witch of Endor* d'Henry Purcell. Mais nous ne croyons pas que cette partition de Charpentier était connue d'Arthur Honegger lorsqu'il conçut sa propre version de cette scène dans le *Roi David* (1921). Sans quitter cet oratorio, nous trouvons encore une pièce digne de mention : la plainte touchante de David à la mort de Jonathas : *Doleo super te, mi chare frater Jonatha*.

Le *Josue* (tome XI) commence par un prélude à huit parties (en deux chœurs) d'un style assez proche des ricercari du siècle précédent. Dans le *Sacrificium Abrahae* (tome XVIII), signalons deux magnifiques duos : la jubilation qui salue la naissance d'Isaac, et le duo final entre Isaac et Abraham. Pour finir, mentionnons deux œuvres pleines de vigueur : le *Praelium Michaelis Archangeli factum in coelo cum Dracone* (tome XX),

resté inachevé, et dont il faut retenir cependant une page d'une heureuse inspiration, le prélude (qui rappelle un peu celui de la *Mors Saulis* par son caractère martial), ainsi que le *Caedes Sanctorum Innocentium* (tome XXI), d'où se détache le vigoureux ensemble *Ad arma, ad arma* !

LES CANTICA

Les lexicographes du temps, on l'a vu, nommaient indifféremment *canticum* le motet et l'oratorio actuels ; si, dans le cadre de la liturgie, l'emploi en est limité aujourd'hui aux seuls « cantiques », ceux, par exemple, en l'honneur de la Vierge, pour un Carissimi, un Charpentier, c'est aussi une histoire sacrée, à cette différence près que les dimensions en sont réduites et le ton plus lyrique que dramatique.

Pour situer chronologiquement la *Peste de Milan* (*Pestis Mediolanensis*), nous hasarderons la date de 1684, centenaire de la mort de saint Charles Borromée, le saint milanais dont la vie est si intimement liée à ce funeste événement, présomption renforcée encore par ce fait que l'année précédente, 1683, voit le début de l'association de notre musicien avec les Jésuites. Par contre, certaines particularités stylistiques suggèreraient que la *Pestis* ait été composée à une date sensiblement antérieure. D'autres occasions, après tout, que le centenaire de saint Charles, ont bien pu donner naissance à l'œuvre : anniversaire de la peste elle-même, célébration de la fête annuelle du saint, commande d'un particulier sauvé de la mort au combat ou d'une grave maladie ; ou simplement œuvre de circonstance à destination d'un riche commanditaire appartenant à une de ces familles italiennes établies à Paris. Ne peut-on supposer, enfin, que Charpentier soit resté outre-monts plus longtemps qu'on ne l'a dit, attaché à quelque cour provinciale ou à quelque église obscure, et qu'il en ait reçu commande d'une telle œuvre ? Ajoutons seulement que son emplacement dans les *Meslanges* (tome III) la rattacherait davantage à telles œuvres écrites à coup sûr en France qu'à telles autres vraisemblablement antérieures, au *Reniement* par exemple, qui ne figurent que dans la collection Brossard.

Ce qui nous trouble un peu, c'est une certaine affinité de style entre le *Reniement* et la *Peste* : l'une et l'autre trahissent l'influence de Carissimi : la *Peste* comporte un nombre très limité d'instruments « obligato », un prélude sans caractère défini, indifférent à l'atmosphère nauséeuse qui règne sur cette sombre histoire ; le récitatif est solennel, mais sobre ; comme dans le *Reniement* enfin, le ton établi par la langue latine, empreint d'une gravité épique, domine sur le ton plus français qui s'installera peu à peu dans tout ce que Charpentier écrira par la suite. En outre, on remarquera que l'œuvre, dans les deux cas, est continue, et non divisée en numéros indépendants ; l'harmonie, souvent chromatique, et le langage tonal y sont assez hésitants, et leur ambiguïté n'est pas même dissipée par les cadences, lesquelles s'apparenteraient assez aux cadences plus ou moins

modales de Carissimi, plutôt qu'aux modèles relativement « récents » II-V-I ou IV-V-I alors en voie de formation et que l'usage, bientôt général, du nouveau langage harmonique ne tardera pas à fixer dans l'esprit du compositeur. Relevons d'autre part cet emprunt à Monteverdi et aux madrigalistes du siècle précédent d'un symbole musical qui dépeint le halètement d'une âme en désarroi (le soupir qui coupe en deux le mot *sus... pirabunt*). Au total, notre hypothèse se trouve confirmée, semble-t-il, par une matière musicale qui manque de développements ; encore qu'on puisse invoquer la destination même de l'œuvre, obligeant le musicien à une limitation quantitative et à l'élimination de tout vagabondage gratuit, au nom de l'unité, du resserrement, du « dépouillement » ; sans doute, mais les Jésuites de la rue Saint-Antoine, quant à eux, n'exigeront pas une telle réserve. Comment peut-on expliquer, d'autre part, que toute la première partie de l'œuvre se présente sous forme d'un rondeau, la même matière musicale étant exposée à trois reprises entre les différentes interventions des narrateurs, à quoi s'ajoute une modeste ritournelle pour les flûtes, qui apparaîtra deux fois (sans apporter à l'œuvre aucune contribution, ni sur le plan de la forme, ni sur le plan de l'expression) ? Concluons que la *Peste* est une œuvre de jeunesse — du moins jusqu'à plus ample informé.

En marge de notre étude des quatre oratorios consacrés à sainte Cécile, il peut être instructif de mentionner les quatre cantiques *In Nativitatem Domini* (tomes II, VI, IX et XII), tous écrits dans le même style, et, pour trois d'entre eux, sur un texte presque identique. Celui du tome VI, nous le savons, était destiné à Mademoiselle de Guise ; il est d'ailleurs remarquable par sa douceur, qu'on peut dire contagieuse. Tous ces cantiques de Noël se terminent sur une chanson strophique pour soliste et chœur. Tous, sauf un, comportent une *Marche des bergers*. Si ces *cantica* révèlent l'influence des pastorales de la première moitié du siècle, ils exerceront, à leur tour, une influence certaine sur la génération suivante, et, par exemple, sur André Campra.

Le plus typique des cantiques de Noël est l'*In Nativitatem* du tome XII, typique en particulier des pastorales à la française. On croit voir déjà le portail entr'ouvert de ce domaine où les nobles de la cour, bientôt, joueront aux bergers ; mais, du point de vue de l'écriture, nous n'en sommes encore qu'aux environs de 1690.

Une certaine carrure mélodique, par sa régularité, se rattache à la recherche d'un caractère pour ainsi dire folklorique, et aussi à l'évolution du compositeur (qui a déjà pénétré si avant dans la seconde moitié de sa vie) vers un style plus classique ; et l'ordonnance précise (certains diront automatique) des périodes est alors accentuée par des cadences impérieuses qui s'égarent à peine de la formule désormais consacrée : II-V-I ou IV-V-I, après quoi les périodes précédentes sont reprises de bout en bout, en une symétrie un peu exempte de spontanéité. Le récitatif évite

toute exubérance et, dans sa circonspection, évoque les *recitativo secco*, le *parlando* rapide et neutre. Les airs, modelés sur des noëls français existants, en gardent le découpage rythmique, un peu simpliste. L'œuvre entière reflète l'esprit de la danse, ressort essentiel, à cette époque, de toutes les formes musicales, liturgiques inclusivement (cf. la *Messe de minuit sur des airs de Noël* du même Charpentier) : ainsi, dans le cantique *In Nativitatem*, la Marche des bergers, et le rythme de menuet dans l'air final, *Salve puerule*. Voyez comme le compositeur fait suivre la première période de huit mesures d'une autre de quatre qui la conduit vers une cadence à la dominante, tandis que la deuxième phrase, de même coupe, s'achève sur la formule classique VI-IV-V-I. L'air est, en outre, de forme strophique, avec une ritournelle instrumentale de coupe identique (deux phrases de douze mesures chacune, ponctuées respectivement d'une cadence à la dominante et d'une cadence parfaite), et se présente comme suit sur le plan de l'exécution :

Strophe 1 — Premier soliste.
Strophe 1 — Chœur.
— Ritournelle instrumentale.
Strophe 2 — Deuxième soliste.
— Ritournelle.
Strophe 3 — Troisième soliste.
Strophe 3 — Chœur.
— Ritournelle.

Nous sommes loin, ici, de la *Weihnachts-Historie* d'un Schütz, œuvre qui devait, en 1664, marquer l'apogée de ce style hérité des Gabrieli, Monteverdi, et où l'on entrevoit déjà, dans la symétrie naissante des formes, dans l'affermissement du langage tonal, dans le jeu d'une instrumentation plus colorée, la « terre promise » d'un style nouveau dont il ne pourra pas, lui, le solitaire, franchir le seuil. Mais la différence essentielle entre cette génération de Carissimi (1604-1674) et Schütz (1585-1672) — c'est-à-dire de la jeunesse de Charpentier — et celle de Alessandro Scarlatti (1660-1725) et Delalande (1657-1726) — c'est-à-dire de la maturité de notre musicien — n'est-elle pas d'ordre spirituel autant que d'ordre technique ? C'est à mi-chemin que se situe l'art de Charpentier : entre cet esprit d'abnégation vis-à-vis du sacré, qui se manifeste chez Carissimi et Schütz par le dépouillement, la concentration, le refus de toute interpolation au « Verbe », et cet autre esprit, indéniablement religieux pourtant, lui aussi, mais qui ose tenir la musique pour une activité autonome, un divertissement légitime. D'un côté le texte, de l'autre le prétexte, et Charpentier, musicien de théâtre et d'église tour à tour, se sentait chez lui à l'un et à l'autre de ces deux pôles, prenant la voix de Molière ou la voix de Bossuet, et aussi sincère ici que là. Dans la petite *Nativité* dont nous parlions plus haut, ces deux esprits, ces deux personnages qui sont en lui se trouvent réconciliés. C'est donc, au total, une œuvre de sa maturité : technique très évoluée, d'une part ; de l'autre, esprit ouvert au siècle (esprit qui, du reste,

n'est pas absent non plus d'une œuvre aussi grave que le *Judicium Salomonis*).

Nous avons déjà dit un mot, avec les *Historiae*, du cantique intitulé *In honorem Caeciliae, Valeriani et Tiburtii Canticum* (tome II) qui, à la différence des oratorios sur le même thème, ne comporte qu'une section unique au lieu de deux, et s'arrête à la conversion de Tiburce ; soit que l'œuvre n'ait pas été achevée, soit qu'elle ait été prévue à l'intérieur de ses bornes étroites. Le cantique *Pour la feste de l'Epiphanie* (tome II) contient un ensemble puissant des trois rois mages confié à une basse et deux sopranos. Nous avons déjà cité les *Nuptiae sacrae* (tome XXI) parmi les ouvrages destinés à Mademoiselle de Guise, ainsi qu'en témoigne la mention du nom des chanteurs. On y remarquera le duo, très caractéristique de ce genre d'œuvre, entre le *sponsus* et la *sponsa*, ainsi que la ritournelle du premier chœur ; enfin, le *chorus populi* où les violons, très actifs, sont utilisés de façon originale. Le cantique *In Resurrectione Domini Nostri J.C.* (tome XXVIII) est conçu dans le même esprit que le *Dialogus inter Magdalenam et Jesum* (Vm' 1478), mais le *canticum* met en scène, tout ensemble, l'ange, Maria Magdalena et Maria Salome. Les cris entrecoupés *Hei mihi, dilecta Maria*, par quoi débute l'œuvre ne sont pas sans analogie avec le début du *Dialogus*, *Hei, hei mihi, infelix Magdalena.*

Les six *Meditations pour le Caresme* que nous avons citées plus haut se rattachent à la catégorie des *Cantica*, mais, vu leurs dimensions très réduites, nous pensons qu'il est plus indiqué de les examiner plus loin, avec les motets dramatiques.

LES DIALOGI

Pour bien comprendre la place des Dialogues dans l'œuvre de notre compositeur, il faut garder présent à l'esprit leur rôle dans un type de spectacle qui, en France, remonte aussi loin que le XVIe siècle ; le fastueux *Ballet comique de la Royne* (1581) en comporte déjà. Dans son traité de 1681 sur la musique théâtrale, le Père Ménestrier affirme que « c'est aussi par les dialogues que la musique dramatique a insensiblement commencé parmi nous ».

Aussi, vu l'intérêt que manifestait la France pour la musique religieuse italienne, est-il facile de comprendre que l'on ait prospecté ce genre si riche de promesses. Henri Quittard a signalé que plusieurs motets sans basse continue de Bouzignac font penser, par l'emploi des dialogues, à des fragments d'oratorios, encore que le réalisme, généralement associé au dialogue, en soit absent. De même, Henry Du Mont (1610-1684), dans ses motets à deux voix avec basse continue, cultive le dialogue et le récitatif : les deux personnages chantent séparément, sauf dans le finale où ils s'unissent en duo, pour boucler l'œuvre en quelque sorte. On peut observer cette forme de façon très précise dans le dialogue entre l'ange et le

pécheur : *Peccator, ubi es* ? La collection Brossard renferme le manuscrit d'un autre motet dramatique vraiment digne d'attention, le *Dialogus de anima,* où l'on voit Dieu conversant avec un pécheur et un ange, en trois scènes, précédées chacune d'une symphonie, et qui trouveront leur conclusion dans un chœur à cinq voix, accompagnées de deux violons et de l'orgue.

Mais, en dépit d'une dette indéniable vis-à-vis des Italiens, les formes et le style dramatique utilisés par Bouzignac et Du Mont se rattacheraient à cette tradition française où Charpentier puisera à son tour. C'est pourtant au point de confluence de ces deux courants, italien et français, que Charpentier trouvera son langage. A ces prédécesseurs, il devra surtout la structure générale de ses dialogues : une situation dramatique présentée *in medias res,* sans avoir recours au narrateur ; deux ou trois personnages seulement, ou encore un groupe alternant avec un ou deux personnages, ou encore deux groupes. Les parties adverses s'apostrophent, et, à la fin, le conflit résolu, s'unissent dans un ensemble conclusif.

C'est ainsi que, dans le petit *Dialogus inter Magdalenam et Jesum* (Vm' 1478) figurent seulement la Madeleine et le Christ revenu sur terre sous l'apparence d'un jardinier, et l'accompagnement instrumental est limité au seul orgue ; la Madeleine pleure la disparition du Seigneur dans un arioso qui, dès les premières mesures, nobles et tragiques, évoque les lamentations, plus profanes, qui (dès 1608, quand Monteverdi étonna le public italien avec le lamento d'*Arianna*) allaient mobiliser tous les moyens propres à remuer les âmes sensibles du Grand Siècle. Oui, tout comme cette déploration d'Ariane, que Monteverdi lui-même adaptera plus tard au personnage de la Madeleine, le thrène de Charpentier se hisse au-dessus du simple récitatif pour atteindre, tout en maintenant l'élan passionné qui l'anime, à la « forme » : ainsi la première phrase, si poignante, reviendra à la fin. Jésus, alors, apparaît, et le dialogue s'engage. Le Seigneur se révèle à travers son apparence, et aussitôt, par les mots *Noli me tangere,* il repousse le zèle de sa Servante, tandis que le récitatif, peu à peu, se transforme, sur un rythme ternaire plus régulier, en un chant qui n'est pas sans affinité de style avec le petit air du *Reniement.* Les protestations de la Madeleine se joignent aux paroles de Jésus, et c'est le duo final : les deux mélodies se nouent sans renoncer à leur indépendance ; puis les deux parties, entendues d'abord séparément, chantent maintenant ensemble, et leurs lignes mélodiques n'ont entre elles qu'une analogie très subtile où les « imitations » qu'on attend généralement dans un duo ne sont qu'à peine indiquées. Ce qui compte pour Charpentier, ce n'est pas de se livrer à un simple jeu contrapunctique, c'est de préserver l'individualité des deux personnages.

Tout, dans ce dialogue, reste empreint d'une sorte de retenue, sauf peut-être la déploration initiale. Nous sommes loin, une fois encore, du chromatisme déchiré et mystérieux de ce même épisode traité par Schütz

en 1623 dans son *Auferstehungs-Historie.* Dans le passage où les deux personnages se reconnaissent, Charpentier fait usage de lignes mélodiques assez neutres, qui se déroulent au-dessus d'une harmonie statique et un peu conventionnelle. De Schütz à Charpentier, n'y a-t-il que la différence de la personnalité nationale ? Ou bien le style plus formaliste de celui-ci est-il dû à la tendance qui, peu à peu, se renforçait à mesure qu'avançait ce siècle ?

Nous serions tentés de situer ce Dialogue parmi les œuvres de jeunesse. Rien ne s'y oppose et tout le suggère : les affinités entre la déploration et ses modèles italiens datant d'un demi-siècle au moins ; l'insuffisance de la caractérisation mélodique des deux personnages ; le statisme du programme tonal — *sol mineur* dans la première partie, *sol majeur* pour tout le reste, qui refuse de s'aventurer jusqu'aux tons éloignés. La recherche d'une « forme » est indéniable, mais ne dépasse jamais ce qu'on entendait par là au début du siècle, chez Carissimi par exemple. L'élément dramatique, par contre, appartient en propre à Carissimi : clarté des intentions expressives, simplicité des moyens, dignité, discrétion ; tels sont bien, en effet, les caractéristiques de son style et de sa personnalité.

Toujours attentif aux possibilités dramatiques de l'œuvre, Charpentier n'hésite pas à introduire ce sens du théâtre (si opportun soit-il apparemment) dans un genre strictement liturgique comme l'*élévation* liée, à l'ordinaire, au ton lyrique ou méditatif qu'implique le texte d'un *Ave verum corpus* ou d'un *O vere, O bone,* avec référence traditionnelle à la Chair et au Sang ; ainsi l'exige cet épisode, solennel entre tous, de la messe. Pourtant, dans une élévation en forme de trio, *Famem meam* (tome XX), Charpentier s'approche bien davantage de la scène dramatique, et met en scène le Christ (basse) et deux mortels (sopranos), l'Affamé ou *esuriens* et l'Assoiffé ou *sitiens.* Cette pièce débute par un prélude de cinquante-trois mesures pour violes, basses de violes et clavecins, qui introduit le premier trio : ici, les trois personnages chantent tous ensemble sur des paroles différentes : *Qui pourra satisfaire ma faim* ? demande l'*esuriens,* et le *sitiens* : *Qui pourra étancher ma soif* ?, cependant que Jésus leur dit : *Venez, mes fils, venez ! Courez, volez ! C'est Moi qui vous offre le pain céleste, c'est Moi qui possède la fontaine de vie.* Dans cette présentation de textes simultanés, on perçoit un reflet des « comédies en madrigaux » telles que l'*Amfiparnasso* d'Orazio Vecchi (1594). Le dialogue se poursuit jusqu'aux paroles même de la communion : *Voici Ma chair et Mon sang,* et l'œuvre s'achève sur un trio, semblable à celui du début, où, une fois encore, les trois personnages chantent simultanément l'*esuriens* et le *sitiens,* proclamant la joie qu'ils goûtent au banquet céleste, et le Christ, en mémoire de la Passion, donnant à manger et à boire.

L'emploi de la forme dramatique pour une élévation ne devrait pas nous surprendre, quand on sait l'élasticité de la définition du « motet »

à l'époque, quand on sait qu'il allait jusqu'à englober l'oratorio, souvent désigné en France, à l'église, sous le nom de « grand motet ». L'esprit du siècle, et surtout l'esprit des Jésuites, préoccupés sans cesse de faire participer la congrégation à l'expérience mystique elle-même, ne voyait pas d'inconvénients réels à l'introduction du « motet-histoire » dans le déploiement, plus abstrait, de la liturgie.

Parmi ces motets dramatiques, signalons le *Mementote peccatores*, publié par Ballard dans ses *Meslanges de musique* (Paris 1725), un des rares ouvrages posthumes de Charpentier (il ne figure pas dans les *Meslanges* manuscrits du compositeur) ; écrit pour quatre solistes (deux sopranos, haute-contre, basse) et basse continue, ce motet semble être une révision, peut-être par l'éditeur lui-même, du *Dialogus inter Christum et Peccatores* à trois voix — deux sopranos et basse — avec basse continue, de la collection Brossard (Vm' 1269). Les paroles sont attribuées, par Ballard, au R.P. Commire, Jésuite, quoique nous ne les ayons pas trouvées parmi ses œuvres, à la Bibliothèque nationale. D'ailleurs, la plupart des librettistes de Charpentier pour les œuvres religieuses restent inconnus, comme il est presque de règle à l'époque.

Le motet à cinq voix *Annunciata superi* (tome IV) est, de bout en bout, dramatique. Le titre complet de ce *canticum* (terme employé par Charpentier pour les oratorios de dimensions restreintes, aussi bien que pour les motets non dramatiques) précise qu'il s'agit d'un dialogue entre les hommes et les anges au sujet des attributs de la Vierge, et qu'il conviendra à chacune de ses cinq fêtes principales (*Canticum in Honorem Beatae Virginis Mariae inter Homines et Angelos eximine dotes ejus narrantur hominibus quodquidem in quocumque feste Nativitatis, Conceptionis, Purificationis, Visitationis aut Assumptionis decantari potest ad libitum*). Bon exemple de développement dans le dialogue entre deux chœurs, il s'apparente aussi aux dialogues entre solistes, du fait que les deux éléments se réunissent pour finir en un chœur de réconciliation ; son entrée en matière, qui procède par séries d'accords sur les mots *Quam gloriosa dicta sunt de te*, rappelle la manière de Carissimi.

Une page pleine de charme dans le goût pastoral à trois temps, pour deux violons et basse continue, sert de prélude à l'*In Circumcisione Domini, Dialogus inter Angelum et Pastores* (tome XX). L'œuvre entière respire cet air champêtre assez proche de celui des cantiques *In Nativitatem* et, comme eux, trouve sa conclusion dans un air strophique.

Le seul *Dialogus* dont les deux sections soient majeures l'une et l'autre est le *Dialogus inter Angelos et Pastores Judaeae in Nativitatem Domini* (tome XXVIII). Après la première (consolation des filles de Sion), nous rencontrons tour à tour dans la seconde une « simphonie de nuit » pour cordes, un réveil des bergers, et, une fois de plus, une chanson strophique des bergers, comme celles qui terminent les cantiques *In Nativitatem*.

LES MOTETS DRAMATIQUES

La distinction n'existant pas, au XVIIe siècle, entre histoire sacrée et motet (et elle n'est pas si commode à établir, d'ailleurs), nous considérerons ici certains motets où l'élément dramatique prend le pas sur le ton lyrique, tout en reconnaissant volontiers que nous courons, par là même, le risque de laisser échapper une part de la richesse et de la diversité du motet proprement dit. Et d'abord, on ne devrait pas se représenter le motet comme un genre impersonnel, ou méditatif, ou encore strictement liturgique, toutes limitations déjà dépassées dans la dernière moitié du XVIe siècle, chez un Lassus, un De Monte ou chez les Italiens : la barrière entre motet et madrigal s'écroule alors, et l'un comme l'autre admettent la totalité d'un pathos psychologique qui devrait être cher à une société en plein bouleversement ; ne cherchait-elle pas à l'éprouver elle-même dans l'amour divin aussi bien que dans l'amour profane ? Au XVIIe siècle enfin, l'oratorio devenait ouvertement un opéra sacré. Et de nouvelles formes surgissaient. L'Eglise ne voyait guère d'inconvénients à plaire aux amateurs d'émotions fortes. Toutes distinctions d'ordre purement académique entre les « genres » s'effacèrent. Ainsi verrons-nous, chez Charpentier, le drame s'insinuer partout.

La plupart des motets délibérément dramatiques de Charpentier sont des « petits motets » écrits pour un nombre restreint de choristes (les chœurs sont à l'unisson, à 2, 3, rarement à 4 parties) ou pour un ensemble de solistes, et utilisent des textes extra-liturgiques que l'on peut introduire n'importe où au cours de la célébration.

Un exemple typique nous en est fourni par la *Magdalena lugens*, motet pour soprano seul, avec deux violons et basse continue. Nous avons déjà noté l'analogie de structure et de sujet qui existe entre la neuvième *Méditation pour le Caresme* et cette œuvre que nous datons un peu plus tard, vu son emplacement dans les *Meslanges*. Ouvrage d'assez longue haleine — 246 mesures avec les reprises —, il est signalé par le compositeur lui-même sur le manuscrit comme « bon à exécuter ». Une introduction instrumentale, *adagio*, annonce en ses dix mesures le motif descendant que reprendra la voix pour exprimer le désespoir de la Madeleine. Ce court prélude est relié, tant par son caractère expressif que par son thème, au chant qui va suivre (trait qu'on relève souvent chez Schütz, mais nous n'avons aucune preuve que Charpentier ait connu l'œuvre de ce maître), relation thématique tout à fait naturelle à nos yeux, mais qui ne l'était pas encore en un temps où les introductions orchestrales étaient à l'ordinaire neutres, indifférentes à ce qui allait suivre, tant dans leur caractérisation que dans leur matière proprement musicale ; relation très poussée ici, puisque le motif descendant passe d'un violon à l'autre et même, ce qui est plus rare, se reflète sur un *continuo* particulièrement actif tout au long de l'œuvre. Encore une innovation par rapport à Carissimi. Ces

quelques mesures peignent de façon succincte le chagrin de la Madeleine au moyen d'imitations discrètes du motif principal à intervalles réguliers, à quoi s'ajoute le chromatisme de la mélodie et de nombreuses fausses relations. Tout contribue au climat pathétique de ce prélude, et d'abord le thème lui-même, qui se languit et se soulève à grand-peine pour retomber aussitôt, illustration magistrale du sujet qui va suivre.

Après une franche cadence — toutes les parties de l'œuvre sont nettement ponctuées par des cadences et des pauses —, la voix intervient, en un arioso de douze mesures qui reprend le thème expressif du prélude, et le développe dans un style intermédiaire entre le chant et le récit, pour le laisser s'éteindre sur une nouvelle cadence qui viendra renforcer une coda de deux mesures des violons (silencieux depuis le début de l'arioso), coda qui reprend le thème initial légèrement modifié et vient boucler les deux premières parties de l'œuvre en résumant leur chant et leur caractère.

Le soliste, jusqu'ici, représente l'*historicus*. Plus loin, dans la seconde partie, il jouera le rôle de la Madeleine, exprimant sa douleur : air de forme A-B-A', d'une soixantaine de mesures, en rythme ternaire ; ses sections sont signalées par des indications de tempo, « plus viste », « lent »; et A' n'y est qu'une simple variation, assez développée, de A. Les deux violons, en imitations. accompagnent cette fois l'air d'un bout à l'autre, et viennent renforcer les cadences pour de courtes ritournelles. Et ici encore la mélodie plaintive s'allie au chromatisme de l'harmonie pour donner à cette page un caractère de déploration.

Après les mesures finales, on peut lire sur le manuscrit cette annotation, si fréquente chez Charpentier : « Faites icy une petite pause », preuve, sans aucun doute, que nous avons affaire à un musicien conscient au plus haut point du drame que recèle le silence. La quatrième partie, marquée *Adaggio* (*sic*), est un récitatif de la Madeleine, accompagnée par la seule basse continue, mais qui, par les jeux de symétrie de la phrase, comme il advient souvent chez Charpentier, élève le récitatif jusqu'à ce que Schütz appelle le *stile oratorio*.

Par une cadence rompue, nous voici plongés soudain dans la cinquième partie. C'est d'abord un nouvel air, qui reprend la section B de l'air déjà examiné ci-dessus et s'adjoint une section A'', autre variation de ce même air, comportant le même changement de tempo (« plus lent »).

Encore une de ces « petites pauses » chères à notre auteur, et c'est la sixième partie (à quatre temps, *lento*), qui sera marquée par le retour de l'*historicus* dans un air sans autre accompagnement que la basse continue, le dernier épisode de l'air étant repris dans une ritournelle des violons qui en souligne le caractère poignant par une succession de septièmes et des altérations chromatiques de la mélodie. Ce petit air d'une seule venue est alors répété en une seconde stance et trouve sa conclusion dans un réci-

tatif saisissant, marqué dès l'entrée par une neuvième majeure qui semble enserrer toute la détresse de ce thème de la « Madeleine en pleurs ». Et l'œuvre se terminera par un retour de l'air initial.

Si nous faisons abstraction des récitatifs, courts d'ailleurs, il apparaît que la structure des sections principales est assez équilibrée, ainsi que la succession des trois tonalités mineures. L'unité est recherchée jusque dans les moindres détails, ainsi que la mesure dans l'expression : jamais extravagante, jamais indifférente. Tout nous porte à situer ce petit monologue dramatique de notre musicien parmi les œuvres de sa maturité, alors qu'étaient déjà pleinement assimilées les leçons reçues en Italie, alors qu'il avait réussi à s'exprimer avec l'économie de moyens d'un maître français : quelques traits pour créer une atmosphère, camper un personnage, suggérer un sentiment, et quelques idées musicales bien agencées pour bâtir une structure dans laquelle unité et variété s'unissent en de justes proportions.

Par son souci formel, par la franche séparation de ses épisodes contrastés mêlant l'air au récit, cette œuvre est une cantate plus qu'un motet. Elle prend sa source, indéniablement, dans le motet pour soliste de Carissimi, mais notons que Charpentier a étrenné une forme assez singulière par le double emploi qu'il fait du soliste, narrateur et personnage tout ensemble.

Curieux aussi le recours à des indications de tempo alternativement italiennes et françaises, *lent* ici, et là *adagio*. Flottement assez peu commun chez Charpentier, et qui nous intrigue d'autant plus que l'on attribue généralement à Sébastien de Brossard l'introduction de termes italiens dans la musique française (Avertissement du premier recueil d'*Elévations et Motets*, 1695). Si donc la *Magdalena lugens* est bien, comme nous le supposons, une œuvre de la maturité — non pas dans la dernière période d'ailleurs — de notre musicien, doit-on le tenir, avant Brossard, pour le pionnier de cette internationalisation de la terminologie musicale ?

Les « petits motets » à trois voix nous apporteront encore quelques exemples-types du genre dramatique. Des onze motets à trois voix pour la Passion, dix sont réunis dans le recueil des *Méditations pour le Caresme* (Vm' 1175 bis) : ces petits cantiques pour haute-contre, ténor et basse offrent une diversité de caractère et de coupe qui leur assure une individualité musicale certaine. Leur présence dans la collection Brossard, donc en dehors des *Meslanges*, et certaines particularités de forme, telle que l'absence d'instruments en dehors de la basse continue, nous incitent à les situer à une période aussi peu tardive que celle du *Reniement* et du *Dialogus inter Magdalenam et Jesum*. Pour ce qui est du texte, le *Cum cenasset Jesus* est d'ailleurs une version abrégée du *Reniement*, et l'on notera de même que le *Tentavit Deus Abraham* nous conte la même histoire que le *Sacrificium Abrahae* ; que la *Magdalena lugens* et les *Tenebrae factae sunt*

reposent sur les mêmes textes que ceux des motets du même nom dans les *Meslanges*. On peut se demander si Charpentier faisait, avec les Méditations, ses premiers essais sur ces textes, ou si l'occasion à lui offerte de les faire exécuter dans une petite église des Jésuites lui a suggéré l'idée d'écrire de nouveau sur les mêmes sujets.

Six de ces Méditations semblent particulièrement appropriées au temps du carême : *Ecce Judas*, *Cum cenasset Jesus*, *Quaerebat Pilatus*, *Tenebrae factae sunt*, *Magdalena lugens* et *Tentavit Deus Abraham*. Ils ne sont pas indignes du nom d'oratorios. A quels offices du carême exactement ces pièces étaient-elles destinées ? Nous savons qu'à l'origine de la très particulière attitude des Jésuites vis-à-vis de ce qu'on peut appeler la dévotion intime se trouvent les « exercices spirituels » du fondateur de l'ordre, saint Ignace de Loyola : méthode de perfectionnement de l'âme par la pratique quotidienne de certaines méditations, qui permet au croyant de participer à la Passion de Jésus et des Saints, d'en faire l'expérience indirectement, et enfin d'éprouver les souffrances mêmes des saints martyrs, d'unir son âme à Dieu par les sens autant que par l'esprit. C'est donc une musique de caractère dramatique qui, à sa façon, pourra contribuer à « mettre devant les yeux des fidèles » les scènes les plus atroces de la Passion et les supplices des Saints. Voilà, selon nous, la source de ces courts oratorios et l'explication du pathos, de l'intensité qui leur est propre.

Les *Tenebrae factae sunt*, en particulier, se détachent par leur « vérisme ». Un chœur plein de dignité, de sobriété, jouant le rôle de l'*historicus* ; deux solistes : Jésus (dont les accents sont déchirants) et le spectateur, qui se moque de lui. On trouvera, parmi les *Répons pour la Semaine sainte*, l'autre version de ce même texte : l'une et l'autre, du reste, sont d'une réelle plénitude harmonique dans la dernière partie, sur les mots *Et haec dicens expiravit*. Nous avons vu, d'autre part, que le texte du *Cum cenasset Jesus* est une version abrégée de celui du *Reniement*, qui supprime en particulier l'air, bref pourtant, de Jésus. D'une partition, entièrement différente pour sa part, se détache le chœur final, qui pourrait rivaliser même avec celui du *Reniement* par la richesse, la complexité aussi de son harmonie et de son chromatisme.

Le second tome des *Meslanges* renferme quatre motets de caractère dramatique destinés à des fêtes précises : *Postquam consummati sunt* (*In Circumcisione*), *Gaudi festiva* (*Pour le Jour de sainte Geneviève*), *Cum natus* (*Pour la feste de l'Epiphanie*), enfin *Erat senex in Jerusalem* (*In festo Purificationis*). Ces quatre motets constituent évidemment un tout ; rangés côte à côte dans le manuscrit, ils utilisent le même effectif : deux sopranos et une basse, deux dessus instrumentaux et une basse continue. Ils débutent tous par un prélude de quatre à huit mesures, en rythme pointé, comme une ouverture à la française. Le rôle du narrateur y est important, sauf dans le second motet ; il est confié à un soliste ou encore à un duo. Le trio est sur-

tout utilisé pour les exclamations, louange ou adoration (*Quantoto jubilo ! O nomen amabile*), ou les interjections en *O !*, si fréquentes dans les œuvres religieuses de Charpentier, et qui, ici, particulièrement efficaces, procèdent par blocs d'accords verticaux.

Un autre motet dramatique, enfin, le *Canticum in Festo Corporis Christi* du tome XXII, fut écrit pour une procession à laquelle le roi lui-même participa, une de ces cérémonies qui exigeaient du compositeur une musique appropriée et un effectif spécial d'instruments ; en tête du manuscrit, on peut lire cette indication « Quand le Roi sera arrivé dans le reposoir », étape importante de la procession, en effet, et l'œuvre porte le reflet de cette pompe qu'il nous est facile d'imaginer, en entendant le solo de la basse figurant le Christ, et le chœur à cinq voix qui lui répond. L'œuvre, en forme de cantate, est assez développée : cent quatre-vingt douze mesures. Elle est suivie immédiatement dans le manuscrit par un *Domine salvum* qui devait clôturer cette même cérémonie, sans doute, et qui est une des très nombreuses prières pour le roi écrites par Charpentier.

CONCLUSION

Après avoir vu les différentes formes des oratorios de Charpentier, il nous reste à dégager rapidement leur originalité et, par voie de conséquence, l'influence qu'ils ont pu exercer.

On a vite dit que Charpentier était un émule français de Carissimi. Peu révolutionnaire, sans aucun doute, il n'apporta pas moins à cet enseignement de base italien une logique toute française et un harmonieux équilibre entre les droits du texte et ceux de la musique. Il transformera, enfin, une langue quelque peu neutre au départ, jusqu'à atteindre, par la conjonction de l'intuition et de l'intelligence, à un style qui retient les qualités de ces deux facultés contradictoires.

En confrontant les oratorios de Charpentier et ceux de Carissimi, nous découvrons un sens de la forme plus aigu, une propension sans cesse croissante vers les jeux de la symétrie, qui envahit même les récitatifs, comme nous l'avons vu dans le *Reniement* ; à quoi s'ajoute un sens du rythme et de l'organisation architecturale, que nous avons vus à leur apogée dans le *Judicium*.

On sent d'autre part, chez Charpentier, un esprit de suite et un souffle plus soutenu que chez son maître. L'invention dans les dessins mélodiques et dans les enchaînements harmoniques de sa basse instrumentale ne cesse de se renouveler, et les répétitions, rarement textuelles, en renforcent l'impression d'unité. Cette basse solide ne prive pas pour autant les lignes mélodiques de leur liberté d'évolution au gré des exigences du texte : en un mot, fondations « en force », superstructure « en souplesse ». Sa mélodie se déroule longuement, mais n'échappe jamais au contrôle de

l'esprit pour s'en aller errer sans but prévisible. C'est bien ce sens inné, chez lui, de l'inflexion des phrases musicales, et tout à la fois de leur unité, de leurs relations réciproques, qui lui permet d'atteindre à la solidarité de la construction d'ensemble.

L'harmonie, généralement diatonique et encore relativement modale chez Carissimi, est plus complexe chez Charpentier, qui au diatonisme de son maître adjoindra un certain chromatisme hérité de Lassus et de Monteverdi ; d'où un vocabulaire expressif plus riche que celui d'un Lully par exemple. Neuvièmes, tritons, septièmes sans préparations ni résolutions, tous procédés dont Charpentier perfectionnera la technique au profit de la variété.

L'écriture vocale dans les chœurs est plus diversifiée que chez son maître, car le Français met à profit toutes les ressources musicales de son temps, depuis l'homophonie massive du motet jusqu'à une exubérance contrapunctique qui annonce les monumentales fugues vocales de Bach et Haendel ; du motet concertant encore, il adopte l'alternance du grand chœur avec le petit chœur de solistes, ce qui est une transposition du *stile concertato* sur le plan choral, toujours en faveur chez les Français.

En ce qui concerne l'orchestre, Charpentier disposait d'un effectif plus imposant que Carissimi ; il en profita pour rechercher un coloris instrumental toujours nouveau, selon les intentions expressives du texte, d'où ces préludes, ces intermèdes, ces « sommeils », qui sont autant de morceaux pleins d'intérêt et d'une maîtrise accomplie.

Bref, nous n'hésitons pas à souscrire au jugement de Hitchcock lorsqu'il affirme que les drames sacrés de Charpentier sont conçus selon une optique « ecclésiastique », tandis que ceux d'un Haendel par exemple sont conçus selon une optique « théâtrale » ; et la force de ces œuvres françaises provient précisément de leur élégante simplicité, qui reste en contact étroit avec la noblesse du texte biblique. Mais, d'autre part, les oratorios de Charpentier révèlent déjà quelque tendance vers un mode d'expression plus flamboyant, vers des accents pathétiques plus appuyés ; ils participent à ce mouvement de toute la musique, vocale surtout, dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, vers une plus grande organisation des structures et vers la suprématie de la musique sur le texte. Oui, ces oratorios, malgré le cadre auquel ils étaient destinés, sont indéniablement dramatiques : ils sont l'œuvre d'un homme qui, si les circonstances le lui avaient permis, eût été un compositeur d'opéras.

Pourtant, un ensemble aussi achevé ne devait exercer qu'une influence assez restreinte : de son vivant déjà, Charpentier dut accepter de faire des concessions au public de son temps, et il les fit sans grande résistance. Et ce même public blasé et frivole ne sut pas entretenir la renommée de notre musicien après sa mort. Mais les compositeurs, dira-t-on ? Pas davantage. Pour soutenir la comparaison avec les grands ouvrages de Charpen-

tier dans le domaine de l'oratorio, il n'y a que l'imposant *Canticum Eucharisticum* de Brossard (1697).

Hélas, Charpentier restera un inconnu, ou presque, pour ses successeurs : le *Concert Spirituel* fondé en 1725 fait jouer force motets de Delalande, mais semble ignorer tout de Charpentier. Quand Jean-Joseph Mondonville composera *Les Israélites à la montagne d'Horeb* (1758) et *Les Fureurs de Saül* (1759), on accueillera ce type d'ouvrages comme des « innovations ». Que l'ensemble des oratorios de Charpentier et la presque totalité de ces autres œuvres n'aient pas été publiés, voilà qui pourrait rendre compte d'un oubli aussi injuste ; mais, précisément, à quoi attribuer le fait que, de son vivant même, on n'ait pas cherché à éditer les ouvrages d'un maître aussi honoré, aussi constamment joué ? A sa mort, son neveu Edouard fit graver douze motets mais, n'arrivant pas à écouler un tirage pourtant modeste, il vendit la totalité des *Meslanges* manuscrits à la Bibliothèque du Roy, où ils devaient rester deux siècles, jusqu'à ce que Michel Brenet les découvre et réussisse à convaincre Charles Bordes de faire entendre au public le *Reniement de saint Pierre*, puis la *Peste de Milan*. Depuis lors, et grâce au dévouement inlassable des Claude Crussard, Guy Lambert et autres, nous avons pu entendre, tant en France qu'en Angleterre et aux Etats-Unis, des exécutions intégrales de ces grandes œuvres religieuses, conçues sans doute durant le siècle de Louis XIV, mais qui apparaissent aujourd'hui dans toute leur puissance persuasive au public de notre siècle inquiet et curieux.

Clarence H. Barber
(Trinity College, U.S.A.)
Traduction de Baird et Lily Hastings
Révision de Jean Malignon.

BIBLIOGRAPHIE

ALALEONA (Domenico), *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Milano, Fratelli Bocca, 1945.

BARTHÉLEMY (Maurice), *André Campra, sa vie et son œuvre*, 1660-1744, Paris, Picard, 1957.

BEVERIDGE (Lowell P.), *Giacomo Carissimi* (1605-1674) : *A study of his life and music*, 3 vol. dans 2. Ph. D. dissertation (non publié), Harvard University, 1942.

BORREL (Eugène), *La vie musicale de M.-A. Charpentier d'après le Mercure Galant* (1678-1704), XVIIe siècle, Bulletin de la Société d'Etude du XVIIe siècle, 1954, n° 21-22, p. 433-441.

BRENET (Michel), *Les oratorios de Carissimi*, Rivista musicale italiana, IV (1897), pp. 460-483.

BROSSARD (Sébastien de), *Dictionnaire de musique*, Paris, Chr. Ballard, 1703.

CRUSSARD (Claude), *Un musicien français oublié* : *Marc-Antoine Charpentier*, 1634-1704. Paris, Floury, 1945.

HITCHCOCK (H. Wiley), *The latin oratorios of Marc-Antoine Charpentier*, The Musical Quarterly, vol. XLI, n° 1 (January 1955), pp. 41-65.

MAUGARS (André), *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le* 1er *octobre* 1639, éd. Ernest Thoinan, Paris, A. Claudin, 1865.

MENESTRIER (Père Claude François), *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, R. Guignard, 1681.

Mercure galant, Paris, Claude Barbin, 1672-1810.

NEF (Karl), *Das Petrus-Oratorium von Marc-Antoine Charpentier und die Passion*, Jahrbuch der Musik-Bibliothek Peters für 1930 (Leipzig, 1931), pp. 24-31.

QUITTARD (Henri), *Un musicien en France au dix-septième siècle, Henry Du Mont*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.

RAUGEL (Félix), *L'oratorio*, Paris, Larousse, 1948.

SCHERING (Arnold), *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911.

Les exemples musicaux qui illustrent cet article sont tirés de la partition du *Reniement de saint Pierre* publiée par les Editions de la Schola Cantorum (Paris). Toutes les indications de nuances sont dues non à Charpentier, mais au réalisateur moderne.

LE RENIEMENT DE S[t] PIERRE

JESUS PETRUS
Inter locutores OSTIARIA ANCILLA
COGNATUS MALCHI HISTORICUS

N° 3

Moderato, tempo recitativo. M. A. Charpentier

CHŒUR

Après que Jésus eut pris le repos et qu'il eut donné à ses disciples son corps à manger et son sang à boire...
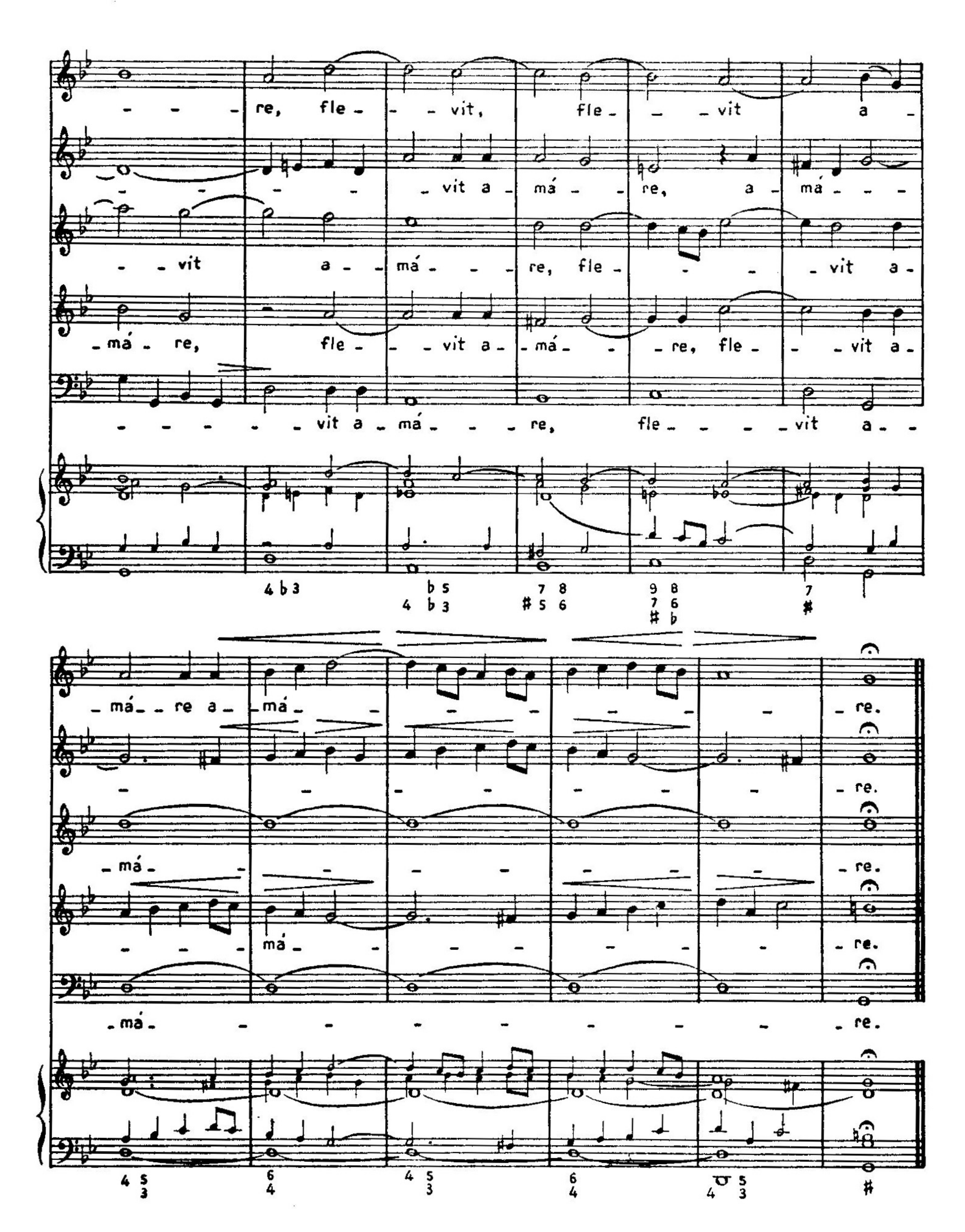
SOPRANI / ALTI / 1[rs] TÉNORS / 2[es] TÉNORS / BASSES

Cum cæ _ nas _ set Je _ sus et de _ dis_set dis _ ci _ pu_lis
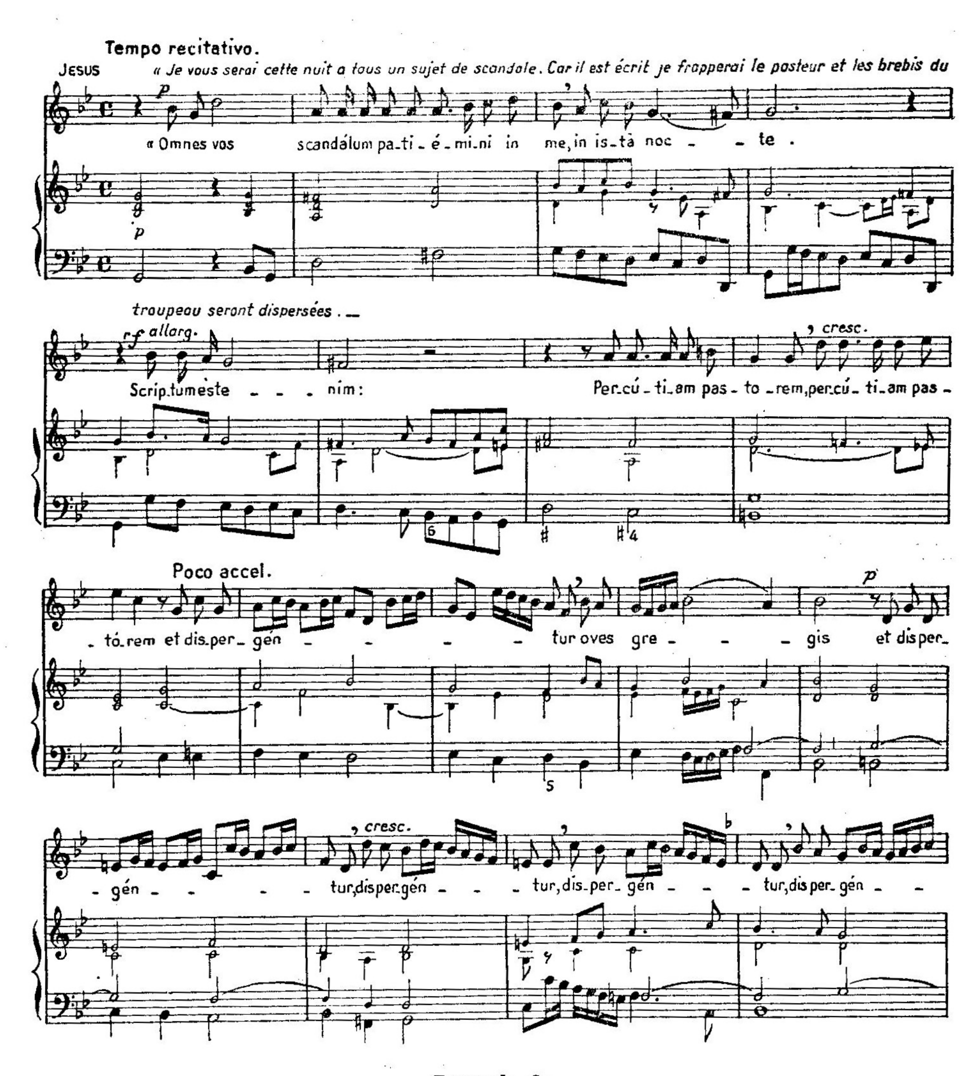
Réduction de la Basse chiffrée

su _ is Cor_pus Su_um ad man_du _ can _ dum et San _ guinem su_um ad bi _ bén _ _ _
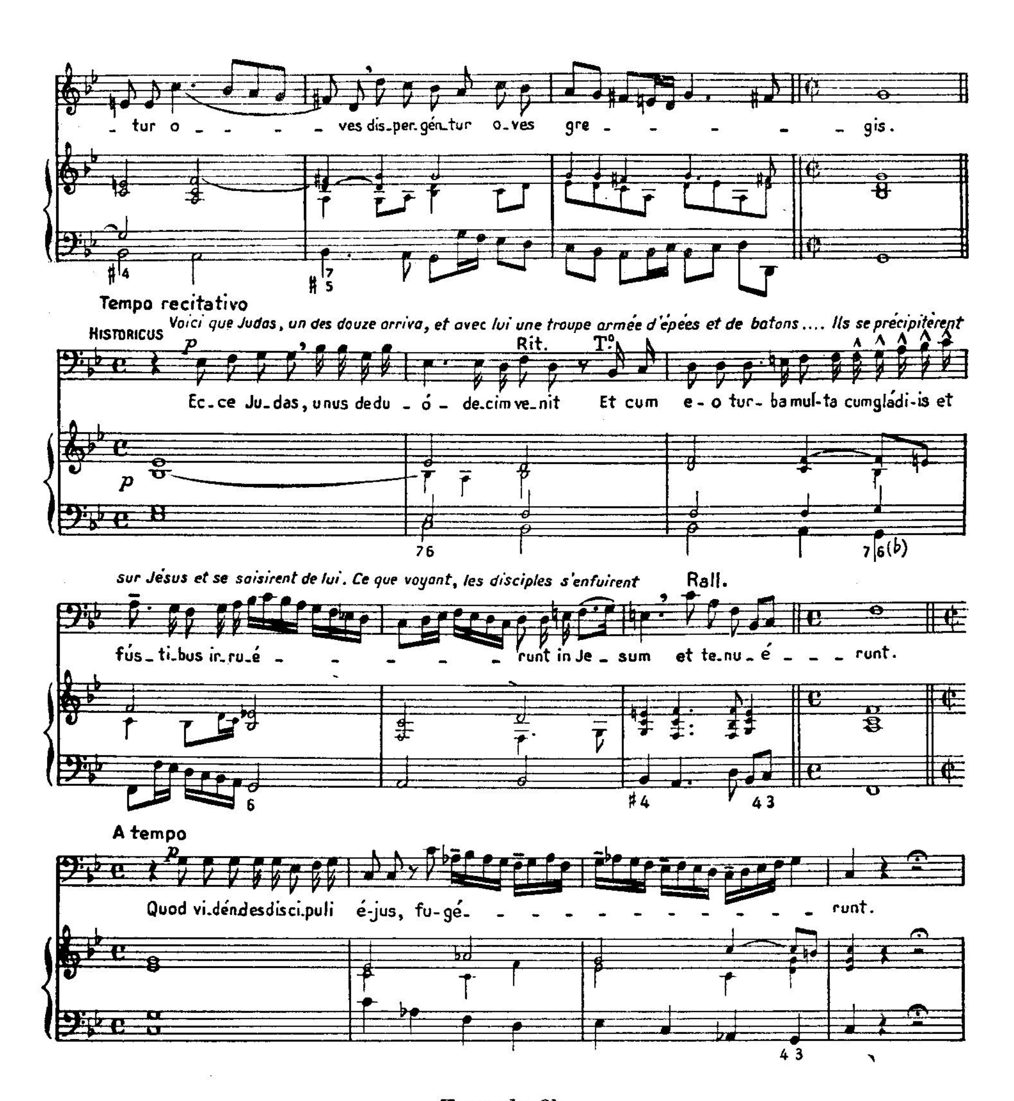
Exemple 1.


re, fle - - vit, fle - - vit a -
vit a - má - - re, a - má
vit a - - má - - - re, fle - - - vit a -
má - re, fle - - vit a - má - - re, fle - - vit a -
vit a - má - - - re, fle - - - vit a -
má - re a - má - re.
re.
má - re.
má - re.
má - re.

Exemple 2.
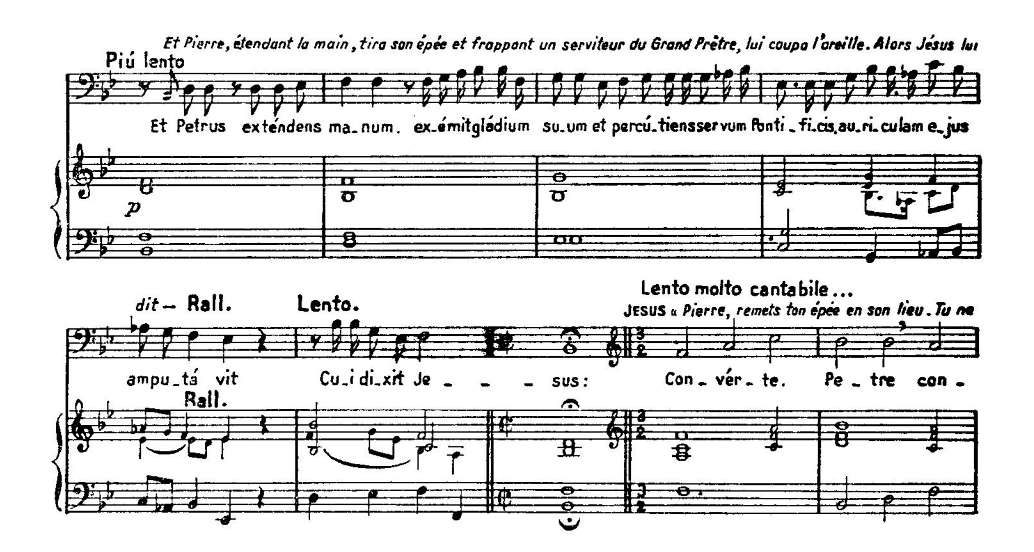

Tempo recitativo.
JESUS
« Je vous serai cette nuit a tous un sujet de scandale. Car il est écrit je frapperai le posteur et les brebis du
« Omnes vos scandalum pa-ti-é-mi-ni in me, in is-tà noc- te.
troupeau seront dispersées. —
allarg.
Scrip-tum este nim:
cresc.
Per-cú-ti-am pas-to-rem, per-cú-ti-am pas-
Poco accel.
tó-rem et dis-per-gén tur oves gre- gis et disper-
cresc.
gén- tur, disper-gén tur, dis-per-gén tur, disper-gén

Exemple 3a.



_ tur o _ _ _ _ _ ves dis_per_gén_tur o_ves gre _ _ _ _ _ _ _ gis.
Tempo recitativo
HISTORICUS
Voici que Judas, un des douze arriva, et avec lui une troupe armée d'épées et de batons.... Ils se précipitèrent
Rit.
Ec_ce Ju_das, unus dedu _ ó _ de_cim ve_nit Et cum e - o tur- ba mul-ta cum gládi-is et
sur Jésus et se saisirent de lui. Ce que voyant, les disciples s'enfuirent
Rall.
fús_ti_bus ir_ru_é _ _ _ _ _ runt in Je _ sum et te_nu_é _ _ _ runt.
A tempo
Quod vi_déndesdisci.puli é-jus, fu-gé_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ runt.

Exemple 3b.


Et Pierre, étendant la main, tira son épée et frappant un serviteur du Grand Prêtre, lui coupa l'oreille. Alors Jésus lui
Piú lento
Et Petrus exténdens ma_num. ex_émitgládium su_um et percú_tiensservum Ponti _ fi_cis, au_ri_culam e_jus
p
dit — Rall.
Lento.
Lento molto cantabile...
JESUS « Pierre, remets ton épée en son lieu. Tu ne
ampu_tá vit
Cu_i di_xit Je _ _ _ sus:
Con _ vér _ te. Pe _ tre con _
Rall.

Exemple 4.

THE TREATMENT OF HARMONY IN THE VIOLIN SONATAS OF JEAN-MARIE LECLAIR

by Robert E. PRESTON

Chief among the fine articles and books written on Leclair and his violin sonatas are La Laurencie's detailed and carefully documented study of the French violin school (1), and the more recent book by Marc Pincherle, which brings the La Laurencie study up to date in several important areas (2). These sources deal with the historical significance of Leclair's sonatas and provide a wealth of information about melodic material, formal structure, types of movements in the sonatas, and especially about problems of violin technique as exploited by Leclair. One finds very little, however concerning Leclair's treatment of harmony. Pincherle quotes *L'Encyclopédie Méthodique* of 1791 as stating « L'harmonie en est pure et même assez savante » (3). La Laurencie states that Leclair's harmony is « sobre et correcte » (4). In a similar vein, Edmond Appia writes that « Leclair's harmony is sober and always of exemplary correctness » (5). These statements are misleading ; in particular, Appia's gives an impression which is contrary to that which one receives from the sonatas.

Leclair's treatment of harmony cannot be termed « correct » in the traditional sense of the term. Rather, it is quite bold and imaginative and constitutes one of the most original and highly ingenious aspects of his style. The purpose of this article is to trace the growth of Leclair's harmonic idiom and to show its novel features.

Leclair wrote four books of sonatas for violin and continuo, dated 1723, c. 1728, c. 1734, and c. 1738, with twelve sonatas in each book. A comparison of the four books shows plainly that Leclair became increasingly concerned with tonal contrasts between movements of individual sonatas. In the first book, only three sonatas contain a movement in a

(1) Lionel de La Laurencie, *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti ; études d'histoire et d'esthétique* (3 vol., Paris, 1922-1924).

(2) Marc Pincherle, *Jean-Marie Leclair l'aîné* (Paris, 1952).

(3) Marc Pincherle, *Jean-Marie Leclair l'aîné*, p. 97.

(4) La Laurencie, *L'Ecole française de violon*, I, 324.

(5) Edmond Appia, *The Violin Sonatas of Leclair* (*The Score*, III, June 1950, p. 4).

contrasting key or mode ; the number of such sonatas increases in book two and, even more in book three ; in book four, all the sonatas are of this type. The change of tonality usually occurs in the third movement (a slow movement) and always involves a change of mode. The relative minor, parallel major and relative major are the most common tonalities. This more frequent use of contrasting tonalities within each sonata is but one indication of Leclair's growing concern with harmony.

A brief survey of the harmonic practice in each of the four books will readily show the changes which take place from one book to the next. In the first book the harmonic vocabulary is conservative. Apart from secondary dominants, the only chromatic chords are a few Neapolitan sixths and one augmented sixth. The manner of modulation in most cases is smooth and conventional. Occasionally, in a movement with several contrasting sections, one section may begin abruptly in a key different from that of the preceding section. Within individual movements there are generally three or four tonalities in which important cadences occur. In addition, most movements introduce a few tonalities which are of secondary importance, tonalities which are passed through quickly, as in a modulatory sequence. The *Gavotte* of Sonata 8 contains an unusually large number of vital key contrasts. The formal structure of this movement shows a combination of a rondo with a tripartite design. Eight clearly defined sections are repeated, alternated, and juxtaposed to create a formal design which could be indicated thus :

Sections	A A B A C A D A	E E F E G E H E	A

Each of these sections is associated with one particular key : sections A through D center around G major, while sections E through H revolve around G minor. As the following diagram shows, the movement encompasses six vital changes in key, mode, or both (1).

Sections	A A B A C A D A	E E F E G E H	E	A
Keys	G G D G e G G G	g g $B^{\flat}$ g d g c and $B^{\flat}$	g	G

This movement shows a harmonic procedure which occurs several times in each book of sonatas, the writing of an extended portion of a movement in the opposite mode. These contrasting portions, usually titled *Altro*, appear most commonly as the middle unit of a large tripartite design.
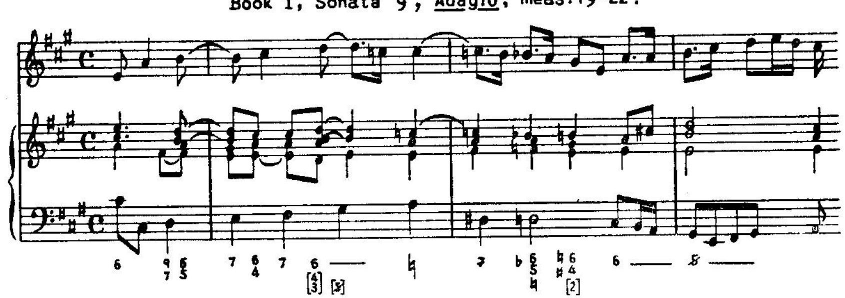
Already in the first book one encounters what is to become a most unusual feature of Leclair's harmony, his treatment of mode. Sudden shifts in mode occur in several sonatas. A tonality in major may suddenly be inflected as minor and then return to major (see Sonata 10, *Allegro*, meas. 15). The purpose of most modal changes in the first book is, however,

(1) In this and similar diagrams, upper case letters are used to designate major keys and lower case to show minor keys.

modulatory. For example, an expected minor tonic may emerge as a major chord which subsequently functions as the dominant of a new key (see Sonata 10, *Allegro*, meas. 34, or Sonata 8, *Largo*, meas. 21). Occasionally the dominant is altered to become a minor chord which then serves as the tonic for the next section (see Sonata 1, *Allemande*, meas. 14, or Sonata 9, *Adagio*, meas. 6).

In general there are few startling harmonic progressions in the first book. The opening *Adagio* of Sonata 9, however, contains several : the avoided cadence in measure 3, the abrupt change from A major to E minor in measure 6-7, and yet another progression involving modal change in measures 20-22. This latter progression, shown in the following example, is the most surprising harmonic event in the first book of sonatas (1). The passage begins in A major and builds to a V^6_5 in measures 20. This dominant then resolves to an A minor chord. The harmony at the beginning of measure 21 consists of chords which are common to both major and minor modes : a vii°⁷ of the dominant moves startlingly to a Neapolitan sixth, and finally to a V^4_2. The diminished-seventh chord with its inherent tension is frustrated in its natural tendency to contract, by the downward root movement to the Neapolitan chord. This latter chord contains an added major seventh which intensifies its dissonant effect (2). The A-major tonality reappears on the last beat of measure 21 and the passage continues in this key (3).

Book I, Sonata 9, Adagio, meas. 19-22.



(1) Leclair uses an unorthodox treatment of accidentals in both the violin and continuo lines. Also, his method of figuring the bass differs in several important ways from the common practice of the late Baroque. To reproduce Leclair's accidentals and figures exactly would present a confusing picture to the present-day reader. Therefore, in the examples in this article, I have occasionally made such alterations in Leclair's markings as seemed expedient to clarify his intentions. Editorial changes or additions have been inserted in square brackets in order to distinguish them from Leclair's original markings.

(2) In the later books, Leclair nearly always includes the major seventh in each Neapolitan chord, a practice which is seldom found in the music of Leclair's contemporaries, and which renders the chord more poignant.
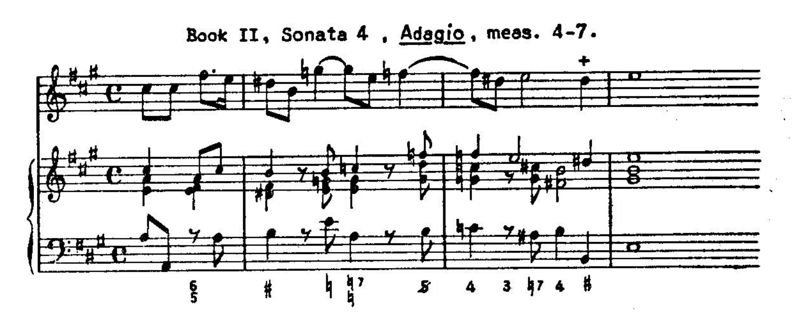
(3) The passage quoted in this example evidently made a lasting impression on Leclair, because it recurs in almost its exact form (but transposed to G major) in measures 7-8 of the opening *Adagio* of Sonata 3 in the second book.

One other unusual harmonic progression in the first book may be cited : the succession of two different diminished-seventh chords in measure 29 of the second *Largo* of Sonata 12.

In the second book, there are several changes in Leclair's harmonic idiom. The sonatas show a wider range of modulation, to keys which are not closely related in the traditional sense. For instance, the *Allegro ma non troppo* of Sonata 4 is in A major, yet passing modulations through F-sharp major and G-sharp major occur in measures 18-19. In regard to harmonic vocabulary, the augmented sixth and Neapolitan chords are used much more frequently and the diminished-seventh chord is used in a new way, as a climax sonority (see Sonata 10, *Adagio*, meas. 50). Unexpected and abrupt modulations occur much more often in the second book, for example the movement from F-sharp minor to E minor in measures 12-13 of the *Adagio* of Sonata 11. Chromatic chords are more common in this volume, especially secondary dominants of both the dominant-seventh and diminished-seventh types. Chromatic notes are also used effectively in nonharmonic roles. In general the treatment of nonharmonic tones is bolder than in the first book ; the dissonances are often more poignant, as is seen in the occasional use of double suspensions and appoggiaturas.

The modal treatment is also freer. As in the first book, an expected minor tonic occasionally appears as a major chord, which then functions as dominant of a new key. Or a major chord may be altered immediately to minor for modulatory purposes (see Sonata 12, closing *Allegro*, meas. 9). The most significant advance in modal treatment is seen in the frequent interpolation of short passages which assume all their harmony from the opposite mode. The following example, measures 4-7 from the opening *Adagio* of Sonata 4, modulates to E major and eventually cadences in that key. However, the harmony from the second beat of measure 5 through measure 6 is borrowed largely from the opposite mode, E minor. Not until the cadence in measure 7 is the major mode clarified.

Book II, Sonata 4 , Adagio, meas. 4-7.
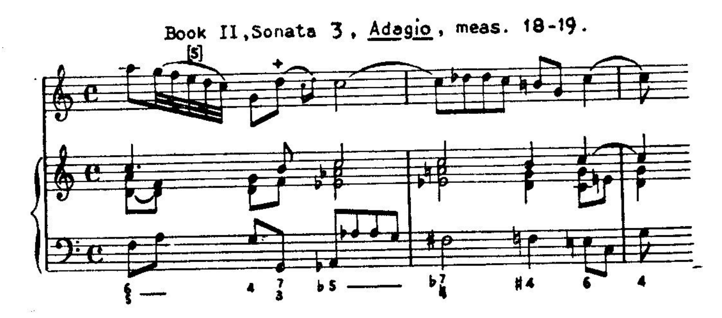


For other examples of the interpolation of material from the opposite

mode see Sonata 4, *Allegro ma non troppo*, meas. 34 ; Sonata 5, *Allegro ma poco*, meas. 25-26 ; and Sonata 6, *Largo*, meas. 13-14.

Striking harmonic progressions also occur more frequently than in the first book. Developmental passages occasionally build up intensity by progressions of chords of the dominant-seventh type, succeeding one another in the circle of fifths, thus creating tonal ambiguity (see Sonata 10, *Vivace*, meas. 47-54). Dissonant chords sometimes resolve to unexpected sonorities, as in Sonata 12, closing *Allegro*, meas. 70, where a Neapolitan of G minor progresses to a dominant of the submediant and then to the submediant.

The most significant of the new progressions in the second book are the many avoided or deceptive cadences, which are particularly effective when they occur at the end of passages which clearly imply a specific tonality and which lead one to expect an authentic cadence. A dominant chord may then progress to a variety of unexpected chords, such as V-of-V, V-of-ii, vii°7-of-ii, IV, V-of-IV, or V-of-vi. Disruptive harmonic progressions are often accompanied by unusual leaps in the violin or continuo, thus heightening their already considerable expressive impact (see Sonata 2, *Adagio*, meas. 36 ; Sonata 7, *Gigue*, meas. 24 ; and Sonata 11, *Adagio*, meas. 18).
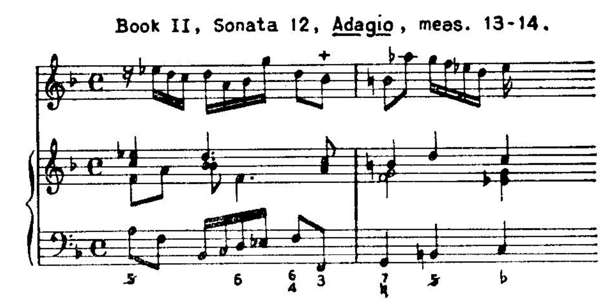
Two movements should be singled out for their great harmonic expressiveness, the first of which is the opening *Adagio* of Sonata 3. Among other unusual progressions, this movement contains an avoided cadence (meas. 18) in which a dominant seventh progresses to a submediant chord which is borrowed from the opposite mode. In measure 19 a diminished-seventh chord builton the note F sharp is embellished by a nonharmonic D flat in the violin line, forming a strident dissonance.



Harmonically, the opening *Adagio* of Sonata 12 is the most extraordinary movement in the second book. The movement begins and ends in G minor ; it contains several clear modulations, yet not a single authentic cadence occurs until the closing measures. In several instances Leclair creates prolonged harmonic expectancy which is not relieved subsequently by a conventional cadence. For example, the tonality of B-flat major is
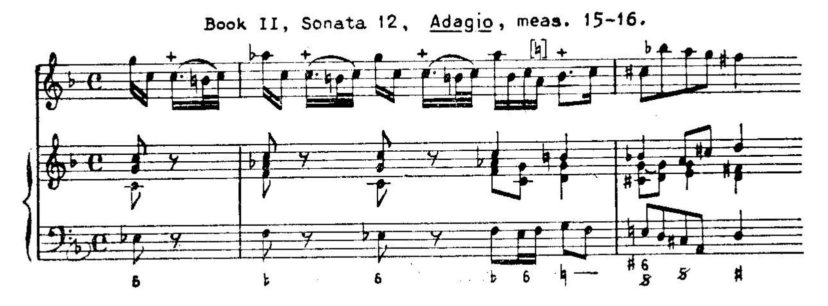
reached in measure 7. The harmonies at the end of measures 13 (I to I^6 to I^6_4 to V) aggressively prepare a cadence in B-flat major. However, in measure 14 the dominant progresses to a dominant seventh of C minor ; the voice leading is surprising, as the supertonic resolves down a half step and the bass rises a full step.

Book II, Sonata 12, Adagio, meas. 13-14.



Following this startling resolution the violin line leaps up a diminished seventh, further increasing the intensity. The harmony in measures 14 and 15 clearly implies C minor, and a cadence is prepared on the last half of measure 15. The violin line joins the cadence preparation with a trill on the leading tone, which terminates with an anticipation of the tonic which is expected in the next measure. Again an authentic cadence is avoided, as the dominant of C minor is followed by a diminished-seventh chord built on the leading tone of D. Again the voice leading is smooth but surprising, with the violin line ascending another half step to C sharp and the continuo line descending a half step to E natural.

Book II, Sonata 12, Adagio, meas. 15-16.

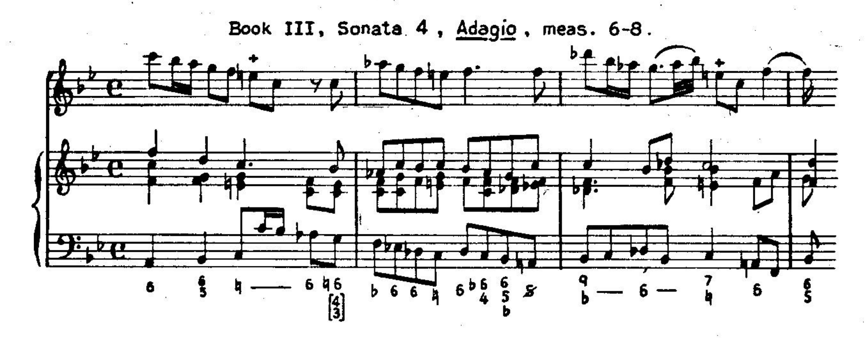


Although a span of about six years elapsed between the writing of the second and third books, the latter shows fewer harmonic advances than the former. Chromatic chords, especially the Neapolitan and augmented sixth are used less frequently in the third book than in the second. As before, Leclair occasionaly begins a section in a key which differs from the one in which the preceding section ended (see Sonata 5, *Largo*, meas. 9). However, in the present volume abrupt changes of key also

occur within the larger sections, from one phrase to another. In the opening *Grave* of Sonata 6, most of the melodic phrases do not begin in the key which was implied at the end of the preceding phrase.

The most significant change within the realm of harmony is seen in the even greater use of the opposite mode. Modulations to the dominant are occasionally replaced by modulations to the minor dominant (see Sonata 1, *Adagio*, meas. 5 ; and Sonata 2, *Andante*, meas. 11-18). More frequently than in previous books a passage in the major mode will change momentarily to minor and then revert back to major (see Sonata 7, *Largo*, meas. 12 ; and Sonata 10, *Allegro assai*, meas. 44). Passages which interpolate several chords from the opposite mode also occur more frequently and occasionally last for several measures. Leclair may even change the key signature in order to herald a portion using the opposite mode. The opening *Andante* of Sonata 9 is in E major, and one expects a return of the principal key in the second half of the movement. However, the E tonality emerges as E minor in measure 18 and only in the last four measures of the movement does the expected major tonality emerge. The following example from the opening *Adagio* of Sonata 4 shows the F tonality emerging as F minor ; then after touching on B-flat minor, the tonality returns to F major at the end of measure 8, and the section continues in this key.

Book III, Sonata 4, Adagio, meas. 6-8.



Not until the third book do important cadences occur in the parallel minor, and the minor dominant. In the earlier books these levels were reached only in passing.

Changes of mode become one of Leclair's most common modulatory devices ; in such procedure a chord occurs in the opposite mode and then functions as a diatonic chord in a new key. By using modal interchange, Leclair greatly widens the scope of modulation within a given movement, since he does not have to rely on pivot chords which are diatonic in both keys.

Leclair makes less use of striking harmonic progressions in the third book. However, harmonic ingenuity is apparent in several instances.

The *Chaconne* which closes Sonata 4 is based on a ground bass consisting of a four-note stepwise descent from E flat to B flat. The pattern is usually harmonized as V to I in B flat ; yet Leclair harmonizes the pattern in several different ways, even in different keys. In another movement, the *Adagio* of Sonata 7, the diminished-seventh chord is treated enharmonically for purposes of modulation ; at measure 11 a vii^{o7} of D minor is re-spelled to become vii^{o6}_{5} of B minor. Later, at measure 20, a vii^{o7} of G minor is re-spelled to become vii^{o6}_{5} of E minor.

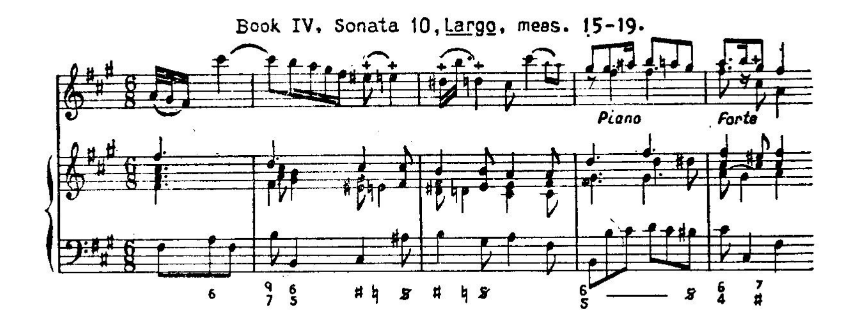
Avoided cadences are also used effectively if less often, in the third book ; perhaps the most expressive one is the chromatic progression of V^7 to V-of-ii which occurs in measures 44-45 of the *Allegro* of Sonata 5.

Another progressive treatment in the third book is the frequent writing of passages which are tonally ambiguous. This ambiguity occurs not only in developmental passages, where it is perhaps expected, but in themes themselves, where it is not. Chords of the dominant-seventh type progress even more extensively in the circle of fiths, to obscure a feeling of tonal center (see Sonata 12, *Allegro ma non troppo*, meas. 46-48 and meas. 88-92).

Leclair's harmonic vocabulary in the fourth book is no larger than that of the preceding books, yet the harmonic writing shows several important changes. Modulations are frequently accomplished by even more unexpected or abrupt means than occured in earlier books (see Sonata 1, *Andante*, meas. 24 ; Sonata 4, *Sarabande*, meas. 9 ; Sonata 7, *Allegro ma non troppo*, meas. 30-31 ; and Sonata 10, *Largo*, meas. 13).

The most distinctive advance in the realm of harmony lies in Leclair's treatment of mode. To recapitulate Leclair's practice in earlier books, he is quite conventional in the first book. He writes several movements with *Altros* which center around the opposite mode but only rarely does he borrow an individual chord from the opposite mode. In the second and third books he often borrows several chords from the opposite mode, or even writes a passage of several measures which shows modal interchange. The two modes occasionally seem to be on an equal footing, but they are nevertheless separate from one another. A change from one mode to the other has been, in itself, a significant event which may even be accompanied by a change of key signature. Not until the fourth book do the two modes intermingle with real freedom, and here what might be termed « bimodality » becomes implicit in Leclair's harmonic idiom. In dominant-to-tonic progressions one is never able to predict which mode will emerge. Chords other than the tonic may be borrowed from the opposite mode, especially the supertonic, subdominant, and submediant chords. The minor dominant sometimes substitutes for the major dominant ; the tonal plan of the opening *Adagio* of Sonata 1 could be shown : I to v to V :||: V to i to I, with the tonic and dominant keys appearing in both major

and minor forms. An example of a passage which assumes a considerable variety of chords from the opposite mode is found in measures 119-127 of the *Allegro assai* of Sonata 8. Even the momentary inflection of a major tonality as minor may create a highly expressive effect when it is done at a strategic cadence, as in measures 31 and 76 of the opening *Andante spirituoso* of Sonata 4. Modal shifts still occur for modulatory reasons. In the fourth book such changes usually involve altering an expected major chord (a tonic or dominant) to minor, and then using this minor chord either as a new tonic, or as a pivot chord to a new tonality (see Sonata 5, *Adagio*, meas. 5 ; and Sonata 11, *Allegro ma non troppo*, meas. 69). Occasionally the mode oscillates several times between major and minor, as in measures 15-18 of the *Allegro assai* of Sonata 1. Usually modal changes are not made simply for functional (i.e. modulatory) reasons, but rather for their expressive coloristic value. The following example, measures 15 to 19 of the *Largo* of Sonata 10, includes a succession of secondary dominants in the key of F-sharp minor ; the dominant and subdominant chords (meas. 16 and 17) first appear as major and are then altered to minor.



In one instance bimodality is carried to the extreme of juxtaposing the minor mode in the violin line against the major mode in the continuo (see Sonata 7, *Allegro ma non troppo*, meas. 10-11).

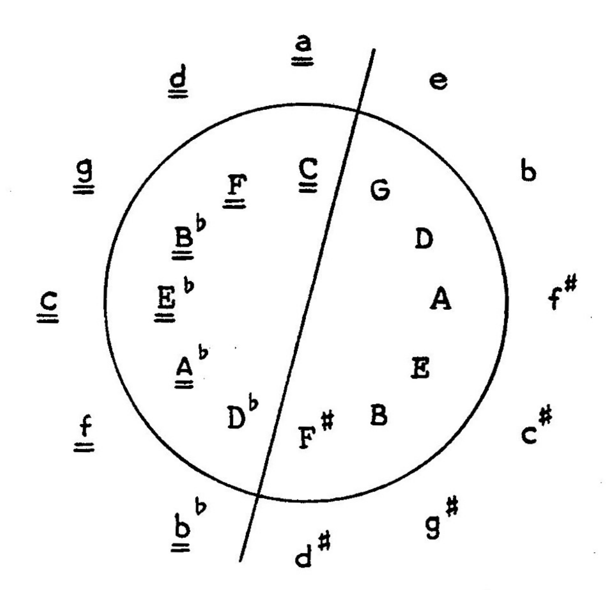
Though curiously enough, this higly significant aspect of Leclair's style is not mentioned by La Laurencie or Pincherle, there is one contemporaneous reference, albeit a highly critical one, to Leclair's treatment of mode. In his spirited book defending the bass viol against what he considers the upstart violin and cello, Hubert Le Blanc states :

> Les trois douzaine Sonates des Livres de M. Le Cler, étalèrent en pompe la Majesté du jeu du violon et la justesse des accords dont il est susceptible, a l'exclusion de l'orgue et du clavecin ou il se fait des jurements exécrables lors du passage du Ton Mineur au grand Ton Majeur (1).

(1) Hubert Le Blanc, *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violonchel* (Amsterdam, Pierre Mortier, 1740), p. 50. The accents and spelling in the quotation are those of the 1740 edition.
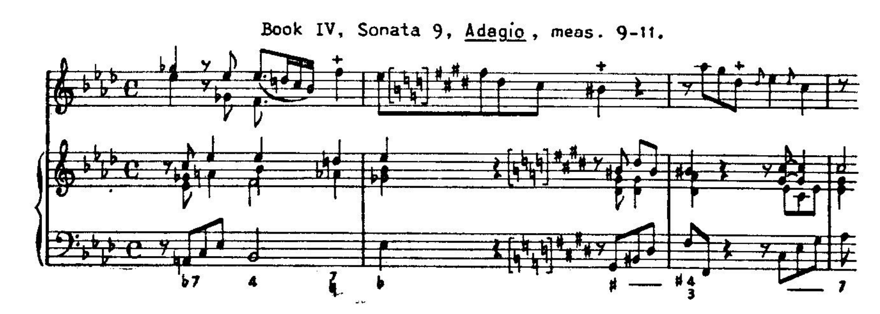
Le Blanc evidently did not know the last volume of the Leclair violin sonatas, although the fourth book appeared about 1738, and Le Blanc's book is dated 1740. Le Blanc specifically refers to the « trois douzaine Sonates ». One wonders, if the treatment of mode in the first three books elicited the strong language « jurements execrables » what Le Blanc would have said regarding the extraordinary bimodality in the fourth book!

Two movements in the fourth book deserve special mention, the *Adagio* movements from Sonatas 5 and 9. Sonata 5 uses A minor as the principal key ; the *Adagio* movement begins in F major, a rather unusual key relationship for Leclair. The movement encompasses a wide variety of key levels and shows an amazing range of modulation. Strong cadences occur in C minor (meas. 8), B-flat minor (meas. 13), F minor (meas. 19), G minor (meas. 25) and A minor (meas. 31) ; and passing modulations occur in G minor (meas. 2), F major (meas. 3), E-flat major (meas. 15), B-flat major (meas. 21), C major (meas. 27), and D minor (meas. 28). The movement shows a complete acceptance of bimodality, with materials of both modes belonging implicitly to one harmonic palette. Bimodal procedures account for much of the variety of tonal levels reached. Since any dominant chord may resolve to either mode, cadences occur in C major and minor, F major and minor, and B-flat major and minor. With relation to the circle of fifths the movement includes all the possibilities on the flat side of C major, up to five flats. The following illustration shows the circle of fifths, with the major keys inside the circle and the minor keys outside. The underscored levels represent the keys used in this movement.

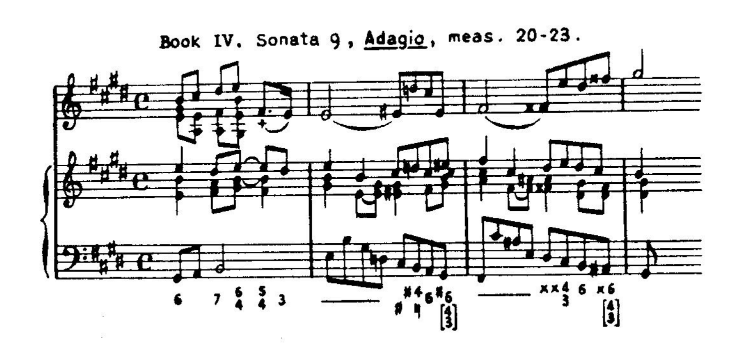


In music of the late Baroque, it is seldom that a given movement shows such a number of tonal levels, but of greater significance is the fact that many of these levels are remote from the F major tonality in which the movements opens and the A minor tonality in which it closes.

The *Adagio* from Sonata 9 is even more extraordinary. It begins in A flat, modulates to several different keys and ends on the dominant of E-flat minor, the parallel minor of the principal key of the sonata. In the opening phrase an E-flat major chord (a dominant of A-flat major) is altered to minor at the end of measure 5 and the next phrase assumes the tonality of E-flat minor, leading to a strong cadence in measure 10. The next section begins with an astonishing change of key signature to four sharps. The chord at the end of measure 10 sounds as a subdominant of E-flat major, but it is spelled as a dominant of C sharp.
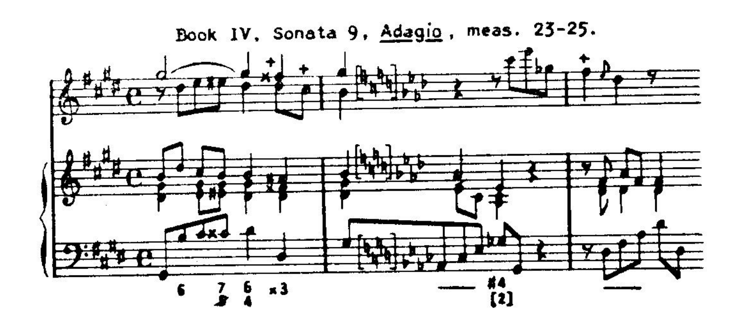


Continuing in C sharp, a cadence is prepared in measure 16, but the dominant progresses in measure 17 to a V^4_3-of-iv, forming an expressive avoided cadence. A subsequent modulation to E major is confirmed by a strong cadence in measure 21. The next section begins with one of Leclair's most beautiful modulations, a chromatic one moving smoothly to F-sharp minor. The modulation is immediately repeated sequentially, modulating to G-sharp minor. The following example shows these modulations from E major to F-sharp minor and G-sharp minor.



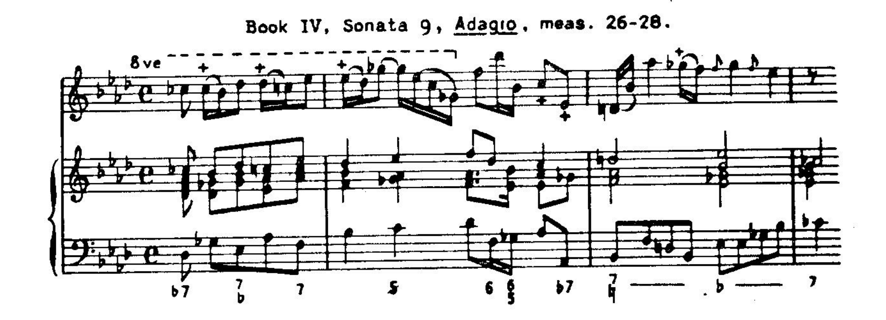
A strong cadence in G-sharp minor is achieved in measure 24. Immediately the key signature shifts back to four flats, and the key of G sharp becomes enharmonically A flat (1). The mode changes to major on the second beat of measure 24 and a modulation to D-flat major then occurs (2).

Book IV, Sonata 9, Adagio, meas. 23-25.



A cadence in D flat is prepared in the last half of measure 27, but the expected resolution is avoided as V^7 progresses to a V^7-of-ii, a progression which involves chromatic motion in the violin line.

Book IV, Sonata 9, Adagio, meas. 26-28.



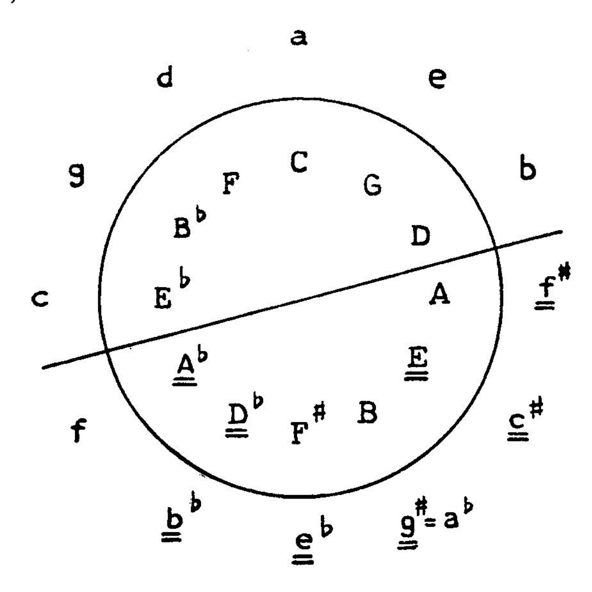
This *Adagio* is amazingly chromatic and expressive. The tonal movement is not an illusory effect achieved solely by enharmonic changes (3).

(1) The octave leap in the continuo at the beginning of measure 24 has a somewhat puzzling appearance ; because of the change of key signature, the interval is written as an augmented seventh.

(2) Dans l'exemple suivant, mesure 1 (mesure 23 de la partition), à la basse, 4e noire, lire, pour le chiffrage : quinte et septième *diminuées*.

(3) Without the change from four flats to four sharps, the important cadence in measure 21 would have fallen in the highly improbable key of F-flat major.

The following diagram of the circle of fifths shows underlined the keys used in the movement. The diagram also shows the surprising fact that all the key levels are quite distant from C major, using the « dark » side of the circle (1).



Although the *Adagio* movements from Sonatas 5 and 9 represent extremes in Leclair's imaginative treatment of harmony, most of the movements in the fourth book employ several of the advanced harmonic procedures which have just been discussed. A study of all the Leclair sonatas reveals that he became increasingly interested not only with widening the scope of violin technique, but also with finding new means of harmonic expression. His treatment of harmony is the more unusual because of its divergence from that of his contemporaries. The harmonic language of most of the violin composers of Leclair's generation and of his immediate followers is quite conventional. Outside the field of violin music, Rameau is perhaps the only French composer who can rival Leclair in harmonic interest, and yet even Rameau does not display Leclair's free treatment of mode.

Another eighteenth-century source may be cited, to reveal further Leclair's isolated position in harmonic usage. In the year 1735, Mattheson proposed a circle of keys as a guide to modulation through all the keys. Manfred Bukofzer reprints this circle in *Music in the Baroque Era* and adds this comment :

(1) These modulations to keys with so many sharps or flats suggest that the continuo must have been realized at an instrument which possessed equal temperament.

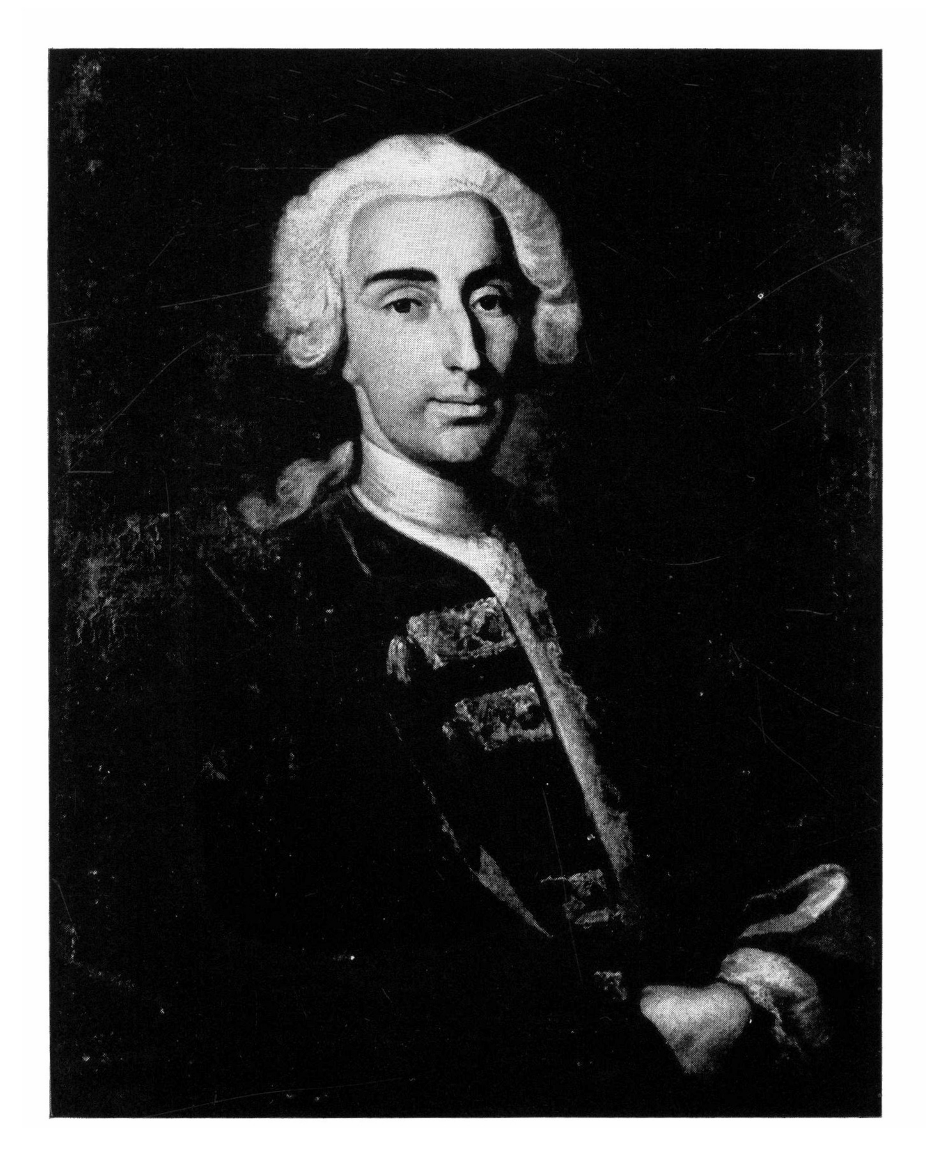
It should be noted that in Mattheson's circle the keys of *D* and *d* stand rather far removed from each other, quite in keeping with late baroque music which treated the two opposite modes as less closely related than the relative minor and major (1).

Leclair's sonatas provide a striking exception to this general statement. Also, with regard to the order of modulations, it might be added that Leclair's practice shows but faint resemblance to that proposed by Mattheson.

This article has pointed out several ways in which Leclair's harmony differs from the common practice of the mid-eighteenth century. Uniqueness itself, however, is not necessarily a virtue ; the real significance of Leclair's harmony lies not in the fact that it is novel, but in its vitality and expressiveness. In only one or two instances does the harmonic writing seem awkward or inappropriate (see measures 67-68 in the *Allegro ma non troppo* of Sonata 10 in the second book). When one considers the treatment of harmony in the sonatas as a whole, Leclair emerges as one of the most effective composers of the eighteenth century.

Robert E. PRESTON
(Boston University, USA).

(1) Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach* (New York : W. W. Norton and Co. Inc., 1947), p. 385.



Jean II BERNOULLI (1710-1790), d'après un portrait à l'huile (62 × 82) d'un maître inconnu, vers 1742. (Propriétaire : Wilhelm G.L. Bernoulli, pasteur, Dr h.c. Greifensee, Suisse).

18 fevr. 1750.

Je ne doute pas, Monsieur, que la découverte d'un principe, dont la recherche paroit avoir été le but d'une infinité de philosophes qui ont écrit sur la musique, ne puisse mériter votre attention, tout ignorant que je suis dans la géométrie, la nature m'a si bien conduit que d'un simple Musicien elle a fait enfin un géomètre, du moins dans son Art, tout glorieux que je doive être du suffrage de l'une des plus célèbres Academies de l'Europe, je sens tout le poid qu'y ajouteroit le sceau de votre approbation; Mr. de Monpeyroux notre envoyé à Genesve a bien voulu se charger d'un exemplaire de la démonstration de ce principe pour vous le faire tenir, principe qui présente à presque tous nos Sens, à l'Ouïe, à la Vüe, et au Tact, une géométrie naturelle, dont la connoissance ne nous est parvenuë, si je ne me trompe, qu'à l'aide d'une infinité d'opérations, ce qui pour faire regarder la musique comme le Miroir de la Nature dans la partie scientifique, c'est baucoup dire, mais cela est pardonable à l'un de ses plus zélés partisans qui d'ailleurs n'a osé rendre cette idée publique; c'est à vous, Monsieur, de juger après avoir bien examiné; c'est aux Colomnes des Sciences et des Arts qu'il appartient de prononcer, je ne suis qu'un simple Musicien plein de respect pour ses maitres parmi lesquels vous tenez le premier rang. j'ai l'honneur d'être avec toute l'estime et la considération possibles, Monsieur, Votre très humble et très obeïssant serviteur Rameau

A Paris ce 18 fevrier 1750.

Fac-similé de la lettre autographe de J.-Ph. Rameau à Jean II Bernoulli (Bâle), accompagnant l'envoi d'un exemplaire de la *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750. (Bibl. publ. de l'Université, Bâle).

NOUVELLES LETTRES INÉDITES DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1)

A l'occasion du deuxième centenaire de sa mort

1764-1964

par Erwin R. JACOBI

En 1935, Julien Tiersot écrivait, en tête de l'article accompagnant sa publication de trois nouvelles lettres autographes inédites de Rameau : « Les lettres de Rameau sont d'insignes raretés. On en possède encore moins que de ses autographes musicaux, lesquels, pourtant, ne courent pas les rues... » (2). Aujourd'hui, cette remarque est aussi valable qu'alors. En effet, aucune lettre de Rameau n'a été retrouvée, jusqu'aux six lettres inédites, reproduites et commentées ici. Quatre d'entre elles appartiennent à l'activité de Rameau dans le domaine de la théorie musicale, les deux autres concernent des affaires de famille ; toutes apportent une intéressante contribution à l'image que nous nous faisons de la personnalité du maître dijonnais.

Les quatre premières lettres citées sont adressées à des mathématiciens de renom international. Rameau les écrivit pendant la même période de sa vie (1750, 1752) : trois à Jean II Bernoulli, alors professeur de mathématiques à l'Université de Bâle, et une à Leonard Euler qui occupait alors, à Berlin, le poste de directeur de la classe de mathématiques de l'Académie. Ces lettres sont les seules dont nous ayons connaissance, adressées par Rameau à ces personnalités, abstraction faite de l'écrit polémique *Extrait d'une réponse à M. Euler, sur l'identité des octaves*, qui n'est pas une lettre au sens propre du mot, mais une sorte de lettre ouverte, c'est-à-dire une forme de publication fort répandue autrefois, et encore aujourd'hui, en cas de divergences d'opinion (3). Il s'agit, en outre, des premières lettres

(1) Voir Julien Tiersot, *Lettres inédites de Rameau*, Revue Musicale, tome XVI, 1935, p. 15 sqq.

(2) Pour la première fois depuis vingt-huit ans, en 1962, une lettre autographe de Rameau (2 pages et adresse « rarissime ») a été mise en vente ; elle a atteint un prix fantastique.

(3) Paris, *Mercure de France*, décembre 1752, p. 6 à 31, et réimpression chez Durand, 1753, sous forme d'une brochure de 41 p.

que Rameau ait adressées à notre connaissance, à des personnalités étrangères de grand renom, habitant à l'étranger (Suisse, Prusse). Sa correspondance avec le P. G.B. Martini, à Bologne, — l'historien de la musique, théoricien et compositeur italien, appartenant comme Bernoulli et Euler à une génération sensiblement plus jeune — ne débuta, en effet, qu'en 1759.

L'existence des trois lettres adressées à Bernoulli est mentionnée, pour la première fois, dans un article du mathématicien belge Jean Pelseneer (1), intitulé *Une lettre inédite d'Euler à Rameau*, dans le passage suivant : « Notre éminent Collègue de l'Université de Bâle, M. le Professeur O. Spiess, a bien voulu nous signaler que l'on conserve, en Suisse, trois lettres de Rameau adressées à Jean II Bernoulli et datées, respectivement, des 18 février 1750, 27 avril 1750 et 26 avril 1752 ». De même, une autre mention de l'existence de ces trois lettres est passée inaperçue jusqu'à ce jour. On la trouve dans la préface à la publication de la correspondance de Jean I Bernoulli, où les trois lettres sont citées dans la liste des correspondants de Jean II Bernoulli (2). Il semble donc que ces deux publications (mathématiques) aient échappé à l'attention des musicologues et que les mathématiciens n'aient jamais porté un intérêt particulier à Rameau (3).

Les trois lettres adressées à Bernoulli sont conservées à la Bibliothèque publique de l'Université de Bâle (4), dans une reliure, avec de nombreuses autres lettres adressées aux membres de la famille des mathématiciens Bernoulli. Ce recueil de lettres faisait partie d'un important lot de documents sur la famille Bernoulli, racheté fin 1936, début 1937, à la Bibliothèque ducale de Gotha, grâce à une aide financière privée (5). Contrairement aux deux premières lettres datées de 1750, qui sont indubitablement autographes, car elles présentent tous les caractères typiques de l'écriture de Rameau, la troisième (1752) fut écrite par une tierce personne et manifestement dictée par Rameau à cet aide qui apposa, de sa propre main, le nom de « Rameau » au bas de la lettre : une coutume qui n'était, apparemment, pas insolite à l'époque. Ces lettres sont reproduites ici (de même que les autres) en respectant fidèlement l'orthographe et la ponctuation du texte original. Il nous a semblé intéressant de donner l'une d'elles en fac-similé.

(1) Bulletin de la Classe des Sciences, Académie Royale de Belgique, 5e série, tome XXXVII, Bruxelles, 1951, p. 481, note 2.

(2) *Der Briefwechsel von Jean Bernoulli*, tome I, publié par Otto Spiess, sous le patronage de la Société Helvétique des Sciences Naturelles, Bâle, 1955 (p. 60).

(3) L'auteur de ce volume, le professeur de mathématiques et spécialiste bernoullien Otto Spiess (Bâle) avait, selon une lettre adressée en septembre 1962 au soussigné, donné connaissance de ces lettres au professeur Jacques Handschin, avant la mort de ce dernier, sans que celui-ci les ait publiées.

(4) Division des manuscrits, numéro de référence L Ia 717, fol. 19 à 21.

(5) Cette information m'a été donnée par M. Max Burckhardt, conservateur des manuscrits, qui m'a aussi aidé à en prendre connaissance et à faire photographier ces lettres.

Les deux lettres suivantes, écrites en février et avril 1750, sont apparentées par leur contenu, puisqu'elles se rapportent toutes deux à l'un des plus importants ouvrages théoriques de Rameau : *Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique, approuvée par Messieurs de l'Académie Royale des Sciences,* qui venait alors de paraître.

Lettre n° 1

[A Jean II BERNOULLI]

18 fevr. 1750

Je ne doute pas, Monsieur, que la découverte d'un principe, dont la recherche parait avoir été le but d'une infinité de philosophes qui ont écrit sur la Musique, ne puisse mériter votre attention, tout ignorant que je suis dans la géométrie, la nature m'a si bien conduit que d'un simple Musicien elle a faït en fin un géomètre, du moins dans son Art ; tout glorieux que je doive ètre du suffrage de l'une des plus célèbres Academies de l'Europe, je sens tout le poid qu'y ajouteroit le sçeau de votre approbation. Mr. de Monpeyrou notre envoyé à Genesve a bien voulu se charger d'un éxemplaire de la démonstration de ce principe pour vous le faire tenir, principe qui présente à presque tous nos Sens, à l'Ouïe, à la Vuë, et au Tact, une géométrie naturelle, dont la connoissance ne nous est parvenuë, si je ne me trompe, qu'à l'aide d'une infinité d'Opérations, ce qui peut faire regarder la Musique comme le Miroir de la Nature dans la partie sçientifique ; c'est beaucoup dire, mais cela est pardonable à l'un de ses plus zélez partisans qui d'ailleurs n'a osé rendre cette idée publique, c'est à vous, Monsieur, de juger après avoir bien éxaminé, c'est aux colomnes des sçiences et des Arts qu'il appartient de prononcer, je ne suis qu'un simple Musicien plein de respect pour ses maitres parmi les quels vous tenez le premier rang. J'ai l'honneur d'ètre avec toute l'estime et la considération possibles, Monsieur, Votre très humble et très obèïssant serviteur

A Paris, ce 18 fevrier 1750. Rameau.

Lettre n° 2

[A Jean II BERNOULLI]

27 avr. 1750.

J'étois prest, Monsieur, à vous envoyer par la voye que vous me mandez un autre éxemplaire de ma démonstration lorsque Mr. de Monperroux notre envoyé à Genesve m'a assuré qu'il partiroit jeudi prochain sans faute, la difficulté de joindre un Secretaire de Mr. d'Argenson qui est presque toujours avec le Roy hors de Paris m'a retenu plusieurs jours, si vous en souhaitiez néanmoins, soit pour faire présent à vos amis, soit pour en avoir un dans votre bibliotèque, je vous en envoyrai de relier, j'aî parlé hier à un secretaire de Mr. d'Argenson qui m'a tout offert sur ce sujet, ne vous en faites pas faute, j'en ai de reste, et je n'en vend point, j'en donne tant qu'on veut, trop heureux si le succès répondoit à mon attente, on ne peut ètre plus sensible que je le suis à toute votre politesse et à votre empressement, vous deviendrez pour le moins autant Musicien que je suis Géomètre pour peu que vous vous livriez à la matière, rien n'est plus simple, il ne vous manquera que la connoissance pratique des différentes combinaisons dont le principe et ses produits sont susceptibles, ce principe est en même tems le principe phisique des proportions, ce qui prouve bien que rien ne plait à nos Sens qu'autant qu'il s'y trouve des proportions, dont celles que la Musique nous donne sont apparemment les plus convenables, pour ne pas dire les seules, mon ignorance m'empesche de trop hazarder, mais je vois que quiconque voudra appliquer à d'autres sçiences ou Arts ce que j'ai découvert dans la Musique en pourra tirer quelques notions favorables, l'Architecture, par éxemple, y doit trouver son compte, nous avons ici un Architecte qui ne se conduit que par les proportions harmoniques, et qui vient de nous donner un Batiment dont les dehors ont du neuf et de l'agréable, pardon, Monsieur, si je vous compte peutêtre des sornettes, il y a dans la Musique proportion pour les tons, et proportion pour leur succession,

ce qui peut avoir son mérite dans la comparaison qu'on en peut faire, j'ai l'honneur d'ètre, Monsieur, avec la plus parfaite considération et la plus haute estime, votre très humble et très obeïssant serviteur

Rameau.

Il y a de plus dans la musique pratique une necessité absoluë des apeuprès, je ne sai si l'on n'en tireroit pas la raison de limposibilité de la quadrature du cercle, puis qu'il y est impossible d'arriver à l'Octave par les progressions triples et quintuples, les seules qui donnent l'harmonie.

A Paris ce 27 Avril 1750.

Alors que le *Traité de l'Harmonie* (1722) et le *Nouveau Système* (1726) reflètent encore les conceptions de la première moitié de la vie de Rameau, sur la théorie musicale, la *Génération* (1737) et la *Démonstration* (1750) montrent les changements, l'évolution des conceptions de Rameau et la cristallisation de la pensée, désormais mûrie, du maître, sous une forme plus sobre, plus claire et plus concise. Rameau avait dédié sa *Génération* aux « Messieurs de l'Académie Royale des Sciences ». Ceux-ci confièrent à trois d'entre eux, MM. de Réaumur, de Mairan et l'Abbé de Gamaches, la charge d'examiner le manuscrit de cet ouvrage. Rameau fait figurer le rapport de ces Messieurs, bref mais positif, en appendice de l'édition imprimée de son œuvre. Dès ce moment, Rameau s'employa sans relâche à se faire reconnaître comme un égal, par l'élite intellectuelle de son temps, par les Philosophes et surtout par les membres de l'Académie des Sciences. Sans aucun doute, désirait-il se faire officiellement recevoir au sein de cette dernière assemblée. Lorsqu'il soumet à celle-ci, en 1749, à l'âge de soixante-sept ans, un mémoire de quarante-trois pages « où l'on expose les fondements du Système de musique théorique et pratique », l'Académie en confie l'examen à trois de ses membres les plus instruits dans le domaine des mathématiques et de la physique, théoriques et appliquées : MM. Dortous de Mairan, Nicole et d'Alembert. Mairan et d'Alembert possédaient, d'ailleurs, de vastes connaissances musicales, théoriques et pratiques. Rameau a fièrement reproduit, *in extenso*, leur remarquable rapport de vingt-quatre pages, ainsi que l'attestation du Secrétaire perpétuel de l'Académie, M. Grandjean de Fouchy, certifiant que l'extrait est conforme au jugement de l'Académie, en tête de l'édition imprimée de ce mémoire, paru en 1750, sous le titre cité de *Démonstration*. Ce rapport se termine par les termes : « ...Ainsi l'harmonie... est devenue, par le travail de M. Rameau, une science plus géométrique et à laquelle les Principes Mathématiques peuvent s'appliquer avec une utilité plus réelle et plus sensible qu'ils ne l'ont été jusqu'ici... Les principes... sont... surtout exposés avec beaucoup d'ordre et de clarté. C'est pourquoi M. Rameau, après avoir acquis une grande réputation par ses Ouvrages de musique pratique, mérite encore d'obtenir par ses recherches et ses découvertes dans la Théorie de son Art, l'approbation et l'éloge des Philosophes ».

C'est là le « suffrage de l'une des plus célèbres Académies de l'Europe », auquel Rameau fait triomphalement allusion, dans sa première lettre

d'envoi à Bernoulli. En effet, les termes de « principe, philosophe, musicien, géomètre, nature... » permettent de mesurer, par leur relativité réciproque particulière, tout l'esprit des discussions philosophiques de cette époque. Le « M. d'Argenson » nommé à deux reprises et à peu de distance, d'une façon si emphatique, par Rameau dans sa lettre suivante, datée d'avril 1750, n'est autre que l'illustre comte d'Argenson. Cet ami de Voltaire et des Philosophes descendait d'une très vieille famille noble qui comptait de nombreux et illustres politiciens et hommes d'Etat. Il était, alors, Secrétaire d'Etat Ministre de la guerre, et également membre de l'Académie Française. C'est à lui que Rameau avait dédié sa *Démonstration*, comme Diderot devait le faire, un an plus tard, pour l'Encyclopédie, qu'il publiait avec d'Alembert. Quant à l'architecte mentionné vers la fin de la lettre, sans doute s'agit-il de Ch.-E. Briseux, l'auteur du *Traité des proportions harmoniques* paru en 1754, un ami de Rameau, que celui-ci nomme plus tard, à plusieurs reprises, dans ses *Nouvelles Réflexions* (1752), dans l'introduction de ses *Observations* (1754) et dans la lettre d'envoi (1754) de cet ouvrage au marquis de Poléni, à Padoue. La seconde lettre semble indiquer que Bernoulli répondit non seulement très courtoisement à la première lettre de Rameau, en lui demandant même de lui adresser un second exemplaire de la *Démonstration*, mais en abordant, en outre, certaines questions de la musique pratique (1). Les passages qui nous permettent d'élaborer cette supposition sont : celui du milieu de la lettre, dans lequel Rameau fait allusion à la possibilité, pour Bernoulli, d'acquérir des connaissances musicales pratiques, et surtout le post-scriptum (avec son amusant jeu de mots, «... une necessité absoluë des apeuprès... ») dans lequel il compare, avec une sagacité surprenante, l'« impossibilité de la quadrature du cercle » à celle de former l'octave par des progressions triples et quintuples justes, non tempérées. D'une façon quelque peu imprévue, pour le savant suisse de vingt-sept ans son cadet, il expose que ces progressions, aux intervalles seulement « àpeuprès » justes du fait de leur tempérament qui est une « necessité absoluë » dans la musique pratique, sont les seules bases du principe de l'harmonie (du moins de celle de Rameau !).

Jean II Bernoulli (1710-1790) était le troisième fils de Jean I Bernoulli, le plus grand mathématicien de sa génération. Celui-ci avait été l'ami intime de son aîné Leibniz et fut membre de l'Académie des Sciences de Paris, de 1699 jusqu'à sa mort (1748). Ses descendants en ligne directe vivent encore aujourd'hui, à Bâle. La célébrité de cette famille de savants était, pour reprendre les termes du mathématicien Lacroix dans sa notice pour la *Biographie Universelle*, un « exemple unique dans les fastes de la science ». Huit de ses membres ont apporté d'importantes contributions

(1) Il n'existe, malheureusement, aucune lettre de Bernoulli à Rameau, pour autant que nous le sachions. Si nombre de lettres adressées à Jean II Bernoulli nous sont conservées, nous n'en possédons que très peu de lui. Je tiens ce renseignement du professeur Otto Spiess (Bâle).

aux mathématiques, et trois d'entre eux y ont même joué un rôle de tout premier plan : la chaire de mathématiques de Bâle fut occupée pendant cent cinq ans, par un Bernoulli ; de 1699 à 1790 un Bernoulli figure constamment parmi les huit associés étrangers de l'Académie française des Sciences et même deux, lors de la nomination des huit premiers. Jean II était lié avec son compatriote Léonard Euler et avec Maupertuis, le président de l'Académie des Sciences de Berlin. Celle de Paris, — la « première des académies de l'Europe », comme il l'a appelée plus tard, à l'occasion de sa réception comme membre de l'Académie des Sciences en 1782, dans une lettre à M. Amelot, Secrétaire d'Etat — lui a décerné quatre prix, entre 1736 et 1746, pour ses travaux. Dans une lettre adressée en 1743, à Euler, son célèbre frère aîné Daniel estime qu'il aurait pu facilement éclipser les autres Bernoulli, s'il n'avait été handicapé par une certaine timidité littéraire. Lorsque Voltaire, son excellent ami, conçut vers 1739 le projet, abandonné par la suite, d'écrire une brève histoire de la Suisse, il pria Jean II de lui fournir des matières : « ...et ma raison est que la Suisse a porté des héros qui vous ont rendu la liberté, et des Bernoulli qui ont éclairé les hommes », disait-il.

Ces renseignements suffisent à expliquer pourquoi Rameau cherchait, ainsi qu'il ressort nettement des trois lettres reproduites ici, à gagner la faveur de Bernoulli. Les mathématiques étaient, au XVIIIe siècle, la science cardinale qu'aucune personne cultivée ne pouvait se permettre d'ignorer totalement. Fontenelle a écrit dans la préface de ses *Eloges* (1731) : « Un ouvrage de Morale, de Politique, de Critique, peut-être même d'Eloquence, ne sera plus beau, s'il est fait de Main de Géomètre ». Daniel Bernoulli a déclaré, en 1743 : « Je n'ai pas honte de dire que ce que les Réformateurs ont apporté à notre Sainte Religion, les mathématiciens l'ont fait pour les arts et les sciences ». A cette époque, les mathématiques n'étaient pas seulement une branche parmi beaucoup d'autres, mais aussi une façon d'envisager le monde. Les mathématiciens étaient intimement mêlés aux grands événements et aux grands hommes de l'époque. Les diverses sciences n'étaient pas aussi séparées qu'elles le sont de nos jours : chaque savant, ou presque, possédait de sérieuses connaissances dans plusieurs disciplines. Souvent était-il aussi homme d'église et de lettres. Voilà pourquoi Rameau s'adresse aux membres de l'Académie dans sa *Démonstration* (p. 19), en employant les termes suivants : « ...comme j'ai l'honneur de parler à des Mathématiciens, je vais emprunter leur langage, autant que mon peu de lumière me le permettra, pour qu'ils ne puissent rien révoquer en doute.. », et termine cet ouvrage par les mots : « Comblé des bontés du Public par les succès de mes Ouvrages de Musique pratique, suffisamment satisfait et content moi-même, j'ose le dire, de mes découvertes dans la théorie, je ne désire plus que d'obtenir du plus respectable Tribunal de l'Europe savante, le sceau de son approbation sur la partie

de mon Art, dans laquelle j'ai toujours le plus ambitionné de réussir ».

La troisième lettre de Rameau à Bernoulli (du 26 avril 1752) et celle qu'il a adressée peu de jours après à Euler sont étroitement apparentées : toutes les deux sont des lettres d'un contenu presque identique, dictées par Rameau à la même tierce personne, pour l'envoi de ses *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique* (Paris, 1752, 85 p.) (1).

Lettre n° 3

[A Jean II BERNOULLI]

Paris ce 26 Avril 1752

Monsieur

J'ay l'honneur de vous envoyer les nouvelles réflexions que j'ay cru devoir ajouter à ma démonstration du Principe de l'harmonie vous verrés qu'outre quelles servent à la completter, elles conduisent à faire reconnoitre le principe dont il s'y agit comme un principe commun à tous les Arts qui comme la Musique sont destinés à éxciter en nous le sentiment du Beau, et qui ont nos sens pour objet et pour regles les proportions. Je me flatte que vous voudrés bien m'en marquer votre sentiment ainsi que de ma Demonstration en général dont vous vous proposiés de faire un éxamen plus profond avec des personnes au fait des détails pratiques de l'Art. Votre suffrage m'est trop précieux pour que je néglige de l'obtenir. En attendant l'honneur de votre reponse j'ay celuy d'etre avec l'estime la plus parfaite et la plus respectueuse considération.

Monsieur

Votre très humble et très
obeissant serviteur.
Rameau

Lettre n° 4

[A EULER]

Paris, ce 30 Avril 1752

Monsieur

J'ay l'honneur de vous envoyer les nouvelles réfléxions que j'ay cru devoir ajouter à ma demonstration du principe de l'harmonie. Vous verrés qu'outre qu'elles servent à la completter elles conduisent à faire reconnoitre le principe Phisico-mathématique dont il s'y agit comme un principe commun à tous les arts de gout, qui comme la musique sont destinés à exciter en nous le sentiment du beau, et qui ont nos sens pour objet et pour régles les proportions. Je me flatte que vous voudrés bien m'en marquer votre sentiment, ainsi que de ma Démonstration que j'ay eu l'honneur de vous addresser et sur laquelle je n'ay eu aucune nouvelle de votre part. Votre suffrage, Monsieur, m'est trop précieux pour que je néglige de l'obtenir. En attendant l'honneur

(1) Voir p. 146, alinéa 3 du présent article. Ces deux lettres sont certainement plus correctes et plus élégantes par l'orthographe et le style que les deux précédentes. Le scribe était sans doute une personnalité douée d'une haute culture. Rameau se rendait compte du fait que sa façon de s'exprimer n'était pas toujours très intelligible et son orthographe souvent fantaisiste (cas fréquent pour d'autres grands musiciens de cette époque, tels que Tartini, dans ses Traités sur les théories de la musique). En France, une langue irréprochable était l'apanage d'un petit nombre de personnes de haute extraction. Il est, par conséquent, possible que Rameau ait intentionnellement recouru, dans ce cas, au concours d'une tierce personne, parce qu'il tenait particulièrement à produire l'impression d'être l'égal des grands esprits européens auxquels il s'adressait, en la personne d'Euler et Bernoulli.

de votre reponse j'ay celuy d'être avec l'estime la plus parfaite et la plus respectueuse considération,

Monsieur

Votre très humble et très obeissant serviteur.

Rameau

Mon addresse est
rue de Richelieu vis à vis
la Bibliothèque du Roy.

A l'époque, c'est-à-dire un an avant l'émoi que J.-J. Rousseau allait susciter par la publication de sa *Lettre sur la musique françoise* (1753), Rameau était parvenu à l'apogée de sa réputation de compositeur et de théoricien. D'Alembert venait de publier ses *Elémens de musique, théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau* (1752), une méthode simplifiée des théories du maître, à l'intention des débutants. Bien que fort jeune comparativement à Rameau qui comptait exactement le double de ses trente cinq ans, d'Alembert avait pourtant déjà, entre autres, publié son fameux *Traité de dynamique* (1743) et son important *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751). Il était, depuis 1741, membre de l'Académie des Sciences de Paris. Les mathématiciens Euler, Bernoulli et d'Alembert avaient établi les principes fondamentaux de la mécanique des corps en mouvement, et leurs noms brillaient d'un grand éclat au cénacle des sciences naturelles en Europe. L'*Avertissement* des *Elémens* de d'Alembert commence par : « En lisant les excellens Traités que M. Rameau a donnés sur son Art... », et Condillac avait écrit, dans son *Approbation* de novembre 1751, à cet ouvrage : « M. Rameau doit être flatté de voir à la portée de tout lecteur intelligent un système dont il a découvert les principes, et qui, ce me semble, pour être approuvé, n'a besoin que d'être connu ». Au mois d'avril de la même année (1752), le *Mercure de France* publiait déjà un long compte-rendu du livre de d'Alembert (1). L'honneur qui lui était fait remplit Rameau d'une fierté bien compréhensible. L'approbation que rencontraient ses ouvrages le comblait, et il adressa à d'Alemvert une lettre ouverte de remerciement, qui parut au mois de mai dans la même publication (2).

La lettre originale de Rameau à Euler fait partie de la correspondance d'Euler, pour la plus grande partie encore inédite, conservée aux Archives de l'Académie russe des Sciences de Leningrad. Elle est citée dans le répertoire complet, publié en 1962, des lettres (env. 2300) expédiées ou reçues par Euler. Les Archives cantonales de Bâle-Ville possèdent une photocopie de la lettre originale, de même que de la plupart des autres lettres d'Euler qui se trouvent à Leningrad (ainsi que de divers autres documents ayant trait à Euler). Ces photocopies sont la propriété de la Société Hel-

(1) Pages 141 à 146.

(2) *Lettre de M. Rameau à l'Auteur du Mercure*, p. 75 à 77.

vétique des Sciences naturelles (1). Comme d'Alembert, Euler (1707-1783), qui était considéré, vers le milieu du XVIIIe siècle, comme le plus grand mathématicien du monde s'est, toute sa vie, occupé de musique. Son principal ouvrage sur la musique, intitulé *Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmoniae principiis dilucide expositae*, parut à Saint-Pétersbourg, en 1739, donc après la publication, en 1736, de son premier grand ouvrage sur la mécanique. Il est toutefois antérieur à ce dernier, puisqu'il ressort d'une lettre à son maître et ami, Jean I Bernoulli, que cette théorie, qui portait alors le nom de *Tractacus de musica*, était pratiquement déjà achevée en 1731 (2). On a donc toutes raisons de supposer que Rameau connaissait déjà le *Tentamen* d'Euler, au moment où il a écrit la lettre reproduite ici, puisque le *Mercure de France* publiait déjà la même année (déc. 1752) la réponse polémique au sujet des divergences de Rameau avec Euler (3). Il ne semble pas que cette lettre soit celle à laquelle Euler ait répondu le 13 septembre 1752 (« ...quand l'occasion se présentera de montrer votre lettre à S.M., je ne manquerai pas de le faire.. » (4). Cette lettre d'Euler, publiée une première fois par J. Pelseneer (1951) (5), a été reproduite une seconde fois par Marie-Jeanne Durry, dans *Autographes de Mariemont* (6).

Dans la préface de sa *Démonstration*, Rameau avait déjà laissé entendre

(1) Voir : *Manuscripta Euleriana, Archivi Academiae Scientiarum URSS*, Tomus I, *Descriptio Scientifica, Acta Archivi Academiae Scientiarum URSS*, fasc. 17, Leningrad 1962, p. 292, n° 1173. Le professeur Spiess m'a très aimablement signalé l'existence de cette lettre de Rameau à Euler. Je lui suis aussi redevable des informations sur l'endroit où la lettre et la photocopie sont conservées. Il m'a en outre autorisé à consulter son exemplaire du répertoire des documents conservés à Leningrad. Je tiens à exprimer ici ma gratitude au professeur Andreas Speiser (Bâle), l'un des auteurs de *Leonhardi Euleri Opera Omnia*, d'avoir bien voulu faire faire et me remettre une photocopie de la photocopie conservée à Bâle de la lettre originale. Le répertoire russe étant dressé en caractères cyrilliens, les noms propres étrangers y figurent sous forme phonétique. Le nom de Rameau devrait donc y figurer théoriquement, sous celui de « Ramo ». Ceci n'est toutefois pas le cas : l'auteur de la lettre n° 1173 est désigné par « Zamo ». L'identité de cet auteur inconnu put être éclaircie par la confrontation des photocopies des deux lettres du 30 et du 26 avril 1752, de Rameau à Euler, et à Jean Bernoulli, et par la ressemblance de la première lettre de la signature de Rameau dans les deux cas, à un « Z » (voir p. 146, al. 3, de cet article). Ceci a permis de prouver que le nom indiqué dans le répertoire de Leningrad était erroné et que la lettre en question est bien de Rameau, mais qu'elle n'est pas autographe. L'erreur est compréhensible, puisque les auteurs du catalogue n'avaient aucune possibilité de comparaison à Leningrad, avec une autre lettre, vérifiée, écrite par la même personne et signée.

(2) Voir : *Leonhardi Euleri Opera Omnia*, III/1, préface p. X et sqq., et la lettre de Jean I Bernoulli à Euler, du 11 août 1731, qui y est citée et reproduite dans : P.-H. Fuss, *Correspondance mathématique et physique de quelques célèbres géomètres du XVIIIe siècle*, Saint-Pétersbourg, 1843, tome II, p. 8 à 11. Cette lettre contient une prise de position et une critique extrêmement intéressantes sur la théorie musicale d'Euler, et prouve le grand intérêt que le père de Jean II Bernoulli, également auteur d'importants ouvrages sur l'acoustique, portait à la musique. Vu les liens très étroits qui unissaient Jean Bernoulli père et fils, il n'est pas étonnant que Jean II Bernoulli se soit aussi vivement intéressé à la musique.

(3) Voir p. 145, al. 2 de cet article.

(4) Voir p. 146, al. 2 de cet article.

(5) Voir p. 146, al. 2 de cet article.

(6) Paris, 1955, 1re partie, tome II, p. 475 et sqq.

que le « principe fondamental de la musique » établi par lui était identique à celui sur lequel reposent toutes les sciences (1). Dans ses *Nouvelles réflexions*, il s'efforce (comme il le fera avec une insistance sans cesse croissante dans ses publications ultérieures) de démontrer, d'une façon définitive, la validité de son principe pour tous les « arts de goût ». En tant que musicien, Rameau considère l'ouïe comme le sens que la nature a privilégié. Il parle du « superbissimum auris judicium » (p. 51). Il transpose aussi la nécessité du tempérament à d'autres domaines : « La nécessité du tempérament ne regarde pas la Musique seule : dans combien d'Arts n'employe-t-on pas des à-peu-près, des emprunts, des rachats, des approximations ?... » (p. 58). Rameau va même jusqu'à émettre la conviction que Newton aurait repris ce principe s'il l'avait connu, pour le comparer aux couleurs, au lieu de son système diatonique défectueux (p. 63). En s'adressant « aux personnes généralement plus versées que moi dans tous les différens Arts et Sciences » il s'estime heureux, si en « leur offrant le fruit de soixante ans d'exercice et de méditation sur mon Art en particulier, les découvertes que j'y ai faites, peuvent les mettre sur les voyes d'en généraliser l'application avec certitude et utilité pour les autres Sciences et Arts... » (p. 65-66). Enfin, Rameau, hautement conscient de sa valeur, se place au-dessus de ceux qui ne sont que savant ou que musicien : « La Science de la Musique demande plus de méditation qu'on ne se l'imagine, il ne suffit pas d'être Géomètre et Phisicien pour pouvoir l'approfondir, il faut, de plus, avoir des oreilles et des oreilles très consommées dans l'Art, de sorte qu'on ne puisse y porter aucun jugement, sans que la raison et le sentiment ne s'y trouvent absolument d'accord ... » (p. 70).

Le désir si manifeste de Rameau de recueillir l'approbation de personnalités célèbres, même sur des questions de détail, et son avidité à conquérir une même célébrité, sont d'autres traits de caractère qui ressortent clairement des deux lettres n° 3 et n° 4. Dans sa lettre à Bernoulli, Rameau lui rappelle expressément sa promesse de « faire un examen plus profond » de la *Démonstration* avec des personnes compétentes en matière de musique pratique. Dans la lettre à Euler, Rameau insiste sur le fait qu'il n'a pas encore reçu de réponse au sujet de l'exemplaire de la *Démonstration* qu'il lui avait envoyé.

Quelques années plus tard, Giuseppe Tartini, le second des deux plus grands théoriciens européens de musique du XVIIIe siècle, a également soumis à l'examen et à l'appréciation d'Euler un exemplaire de son principal ouvrage théorique sur la musique, le *Trattato di Musica*, paru à Padoue en 1754. Cet exemplaire fut transmis par les soins du comte Francesco Algarotti, le fameux chambellan de Frédéric le Grand.

(1) « C'est dans la Musique que la nature semble nous assigner le principe Phisique de ces premières notions purement Mathématiques sur lesquelles roulent toutes les Sciences, je veux dire, les proportions, Harmonique, Arithmétique et Géométrique... », p. VI.

Du commentaire d'Euler, on ne possède que la lettre d'accompagnement de juin 1756 (1). Rameau et Tartini se considéraient l'un comme l'autre et chacun pour soi, auteur de la découverte du *Principe de l'Harmonie*, et tous deux étaient persuadés qu'ils l'avaient défini d'une façon irréfutable par leur argumentation mathématique et physique, mais les voies suivies, comme les buts atteints, étaient foncièrement différents. Il est intéressant de noter que Euler n'a présenté que le traité de Tartini à l'Académie des Sciences de Berlin, et non celui de Rameau. On peut lire en effet dans les Registres de l'Académie, sous le numéro 516, le 6 juillet 1758 : « Mr Euler a présenté un Mémoire de M. Tartini sur la Musique », tandis que Rameau n'est jamais mentionné dans ces Registres durant toute la période pendant laquelle Euler était directeur de la classe de Mathématiques (1746-1766) (2). Faut-il expliquer ce fait par la publication de l'essai polémique dans lequel Rameau s'opposa à Euler ? (voir ci-dessus).

Contrairement aux autres lettres, les deux dernières lettres reproduites ici concernent la vie privée de Rameau. Elles sont adressées à un certain M. Bazin, acquéreur de la maison du père de Rameau à Dijon, et traitent toutes deux des problèmes soulevés par cette transaction et des modalités relatives à son paiement. Elles complètent d'une manière fort heureuse la seule lettre de Rameau à Bazin que nous connaissions. Cette lettre, datée du 10 janvier 1740, concerne la même transaction et a été publiée pour la première fois en 1935 par J. Tiersot (3). Nous sommes extrêmement mal renseignés sur la vie privée de Rameau. Excepté la lettre déjà citée, nous n'en possédons aucune autre touchant aux sphères personnelles du musicien, que celles que nous reproduisons ici, ce qui leur confère un intérêt particulier et une valeur peut-être encore plus grande, qu'à celles de Bernoulli et Euler.

L'original de la première de ces deux lettres, celle du 5 octobre 1739, est maintenant la propriété d'un collectionneur privé de Paris (4). L'original de la seconde lettre, celle du 9 décembre 1739, provient de la collection d'autographes K. Geigy-Hagenbach (Bâle). Elle est actuellement conservée par la Bibliothèque publique de l'Université de Bâle, dans son département des manuscrits (5). Les deux lettres possèdent chacune encore leur adresse complète et leur cachet de cire rouge.

(1) Voir P. Brainard, *Die Violinsonaten Giuseppe Tartinis*, thèse dactylographiée, Göttingen 1959, p. 63, note 7.

(2) Voir *Die Registres der Berliner Akademie der Wissenschaften*, 1746-1766. *Dokumente für das Wirken Leonhard Eulers in Berlin*, herausgegeben... und eingeleitet von E. Winter, Berlin 1957.

(3) Voir la note 1 de cet article. Voir aussi Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau*, 1962, éditions Desclée De Brouwer, p. 557.

(4) Voir la description de la lettre autographe dans le catalogue de la vente aux enchères de M. Pierre Cornuau, du 5 avril 1962, p. 31, nº 133, et le fac-similé de la seconde page de la lettre à la page 32 du catalogue cité. Son propriétaire actuel, M. Marc Loliée, Libraire à Paris, a eu la très grande amabilité d'accepter, sur ma demande, de faire photographier la lettre et de m'en envoyer une épreuve. Je tiens à lui exprimer ici mes remerciements les plus sincères.

(5) Voir la description de cette lettre dans le catalogue de la collection d'autographes K. Geigy-Hagenbach, Bâle, 1929, p. 224, nº 1625. La désignation du destinataire de la lettre dans ce catalogue, par « M. Bazin, son notaire à Dijon », n'est pas exacte, car il ne s'agit pas d'un notaire, mais de l'acheteur de la maison paternelle. Les trois lettres adressées à ce M. Bazin ne contiennent aucune indication ou mention sur la profession du destinataire, laquelle nous est inconnue.

Lettre n° 5

Bourgogne

Monsieur
Monsieur Bazin,
Place St Michel.

A Dijon

5. 8bre 1739 rép. le 14. 9bre 1739

Avant que d'envoyer ma procuration, Monsieur, pour vous vendre ma Maison, je vous prie de m'en faire sçavoir les conditions, si vous payez le tout comptant, ou en partie, en me donnant le denier 20 de ce qui restera à payer, vous la prendrez sans doute avec toutes ses charges, pour le prix de 7000lt, sçavoir mes sœurs occupant leur vie durant la chambre que mon pere leur y a laissée par son testament, et Mle Moussiere y restant le reste de son bail qui est encor de 8 ans à 300lt par An, et que j'ai promis de lui maintenir en cas de vente, sauf à l'en dédommager au cas que vous la vouliez occuper, ou faire rebâtir, je ne trouve point le titre par lequel elle est éxempte de Lots (1) et vente, mais jamais elle n'a payé de Sens (1), on ne m'a rien demandé lorsque j'en ai pris possession, ni à M. Lessore, lorsque je la lui ai vendue, et lorsqu'il me l'a remise, il a, sans doute, ce titre encor entre les mains, et il est obligé de me rendre tout ce que je lui ai fourni à ce sujet, par le dernier traitté que nous avons passez ensemble.

Comme je n'entens pas les affaires, et que je suis extrèmement occupé, je n'ai pas songé à demander cette pièce ; il y a, sans doute, une coutume de Dijon, par laquelle on peut s'instruire si c'est au Seigneur, ou au vassal de produire son titre, en un mot, aucun Seigneur ne s'est présenté depuis plus de 40 ans que mon pere l'a achetée d'un Oncle de ma mere, et il m'a toujours dit qu'elle étoit en franc aleu, voyez les mesures qu'on peut prendre là dessus sans m'embarasser de l'avenir, car j'aime à finir les affaires sans aucun retour, votre réponse décidera du tout, supposé que vous ayez dessein de finir, je suis, Monsieur, avec toute la considération possible, votre très humble et très obeïssant serviteur

Rameau

A Paris, ce 5. 8bre 1739

Lettre n° 6

Bourgogne

Monsieur
Monsieur Bazin,
Place St Michel.

A Dijon

9.Xbre 1739

J'envoye à mon frere, Monsieur, la procuration pour vous vendre ma maison en franc aleu, sans garantie néanmoins, parceque, quoi que je sois assuré de sa franchise autant qu'on le peut être par l'expérience depuis que j'en jouis, et sur ce que mon Pere me l'avoit assuré d'ailleurs, je ne veux point laisser de queux (2) ; je la garantis sur tous autres evénemens, parcequ'ils sont de mon ressort, si vous n'estes pas assez satisfait des pieces que je vous envoye et qui sont énoncées dans ma procuration, une jouissance depuis plus de 40 ans entre mon pere et moi, cette même jouissance précédée par notre Oncle dont notre Tante sa sœur à hérité, et dont le fils qui l'a venduë à mon Pere a hérité ensuite, et dont encor nous héritons de droit, car il est mort sans autres parens que nous, mais comme il est mort à Besançon avec rien, nous n'avons aussi fait mine de rien, tout cela rend la possession légitime autant qu'on puisse le désirer, sans autre titre, pour ce qui est des deptes que mon père à laissées, M. Lessore les a toutes aquittées, et si je n'en ai pas les quittances, c'est la faute de ma Sœur à qui j'avois envoyé ma procuration pour finir avec lui, et qui les a brulées les

(1) Ici, comme si souvent ailleurs, l'orthographe fantaisiste de Rameau déforme le sens des mots. Ainsi, il est évident qu'il faut lire « lods » au lieu de « lots » et « cens » au lieu de « sens ». Voir p. 151, note 1.

(2) Rameau désire vendre cette maison sans laisser derrière lui d'histoires et sans qu'elle soulève, pour l'acquéreur, des difficultés éventuelles.

croiant inutiles, elles ne consistoient d'ailleurs qu'en Médecines et visites de Medecin, à l'égard de M.[les] de finance (1), mes niepces, mon frere s'en est chargé, c'est une affaire finie, vous avez d'ailleurs 2000 [lt] qui vous restent pour garantie de ce qui pourroit vous inquiéter sur ce sujet quoique sans sujet, tout est acquitté, et la preuve, c'est qu'on ne demande rien ; j'ai inséré dans ma procuration que vous me payeriez les 5000 [lt] en une rescription (2) sur M. Lorimier (2), de sorte qu'en m'envoyant la rescription (2), dont je donnerai le reçu à M. Lorimier (2), et dont je vous accuserai la reception, vous pousvez presenter ces reçus au Notaire comme valant de l'argent comptant, je ne veux pas que cet argent passe en d'autres mains que des votres aux miennes, je vous prie de n'en rien témoigner à mon frère, ma défiance est peutêtre très mal fondée, dailleurs cela ne serviroit qu'à nous brouiller, sans qu'il vous en revint rien, je sçais qu'entre freres on est moins scrupuleux qu'entr'amis, et qu'avec une bonne volonté supposée on peut s'imaginer bien des choses sur lesquelles on se trompe quelquefois, comme par éxemple, que je puis me passer de cette somme pour quelque tems, puis le tems dont on s'étoit flatté me permet pas de tenir parole, en fin je me trompe peutêtre, mais si vous ne trouvez pas moyen de me faire tenir cette somme en observant d'ailleurs les usages que vous croyez nécessaires, j'abandonne plutôt la chose, car le tems quelle me coute m'est déjà onéreux, et les affaires qui languissent tant me rebutent, je vous vend de bonne foy un bien qui m'appartient très légitimement, dont le passé m'assure la jouissance paisible, et sur le quel ma conduite ne laisse mordre aucun créantier, on me doit, et [je] ne dois rien, ainsi c'est àvous de décider, si l'affaire vous convient, éxaminez bien, mais soyez toujours assuré que vous n'acheterez jamais avec tant de seureté ; Je suis avec toute la considération possible, Monsieur, votre très humble et très obeïssant serviteur

Rameau

A Paris, ce 9. 10[bre] 1739

On vient de m'assurer que vous ne pourriez que trouver bon le moyen que je vous propose pour faire passer les 5000 [lt] de vos mains aux miennes, puisque la Maison vous en repond d'avance, sinon j'imagine un moyen, s'il est possible, ce seroit d'insérer dans la rescription que je ne pourrai toucher qu'après un second avis de votre part, lequel sera forcé du jour de la passassion du contract, sur lequel le Notaire insereroit que j'ai recu en deniers comptans vû l'avis que je vous donnerois de la reception, que vous lui montreriez, et pour lors vous n'engageriez mon frere à passer ce contrat qu'après avoir reçu mon avis. Si vous sçavez un meilleur moyen qui puisse nous satisfaire tous deux, vous serez le maître.

La procuration part aujourd'hui, avec les Papiers par le courier.

Le contenu assez long et détaillé de ces deux lettres nous permet, tout d'abord, de nous faire une idée plus précise des développements de la transaction relative à la vente de la maison paternelle. En effet, la lettre du 10 janvier 1740 ne l'autorisait pas. En outre, quelques détails importants pour la biographie de Rameau, notamment en ce qui concerne

(1) Il s'agit ici du nom propre « de Finance ». Une sœur aînée de Rameau, Elisabeth, avait épousé « noble Etienne de Finance, écuyer », selon une information qui m'a été communiquée très aimablement par M. Jacques Gardien, de Paris. Celui-ci a établi, en 1942, la généalogie des Rameau. La dite Elisabeth était la troisième des onze enfants de Jean Rameau et de Claudine Demartinecourt, dont Jean-Philippe était le septième.

(2) A la dernière page de l'article de J. Tiersot, cité à la note 1, accompagnant la publication en 1935 de la lettre de Rameau à Bazin du 10 janvier 1740, on lit, aux lignes 1 et 2 : « ...par la description sur M. Lavimier... ». Tiersot a certainement commis là une erreur de transcription, car le contexte montre clairement qu'il faut lire « rescription » et non « description ». De même, il y a tout lieu de supposer qu'il s'agit de la même personne que celle figurant sous le nom de Lorimier, dans la lettre reproduite ici. Malheureusement, il ne m'a pas été possible de consulter l'original pour m'en assurer, mais il semble assez probable que Tiersot ait également commis ici une erreur en déchiffrant l'écriture, souvent difficile à lire, de Rameau.

ses relations avec son frère et le passé de cette demeure, nous sont révélés. La peine que Rameau prend de fournir des détails minutieux, bien qu'il soit « extrêmement occupé » (comme il le dit dans sa lettre du 5 octobre 1739, écrite peu de temps avant la première de son opéra *Dardanus*), est un trait typique du caractère de Rameau. La lettre du 9 décembre 1739 renferme un autre jeu de mots très spirituel : « ...mais comme il est mort... avec rien, nous n'avons aussi fait mine de rien... » (voir, à propos de jeu de mots, la lettre de Rameau à Bernoulli d'avril 1750..., p. 148, ligne 4). Les expressions désuettes de *franc aleu, rescription, denier* 20, se rapportent en partie au régime féodal, aux monnaies d'alors, etc... Peu avant la Révolution, il n'y avait qu'un très petit nombre de propriétaires qui avaient réussi à conserver leur domaine en franc-aleu, c'est-à-dire libre de tous droits seigneuriaux. Il semblerait donc que le père de Rameau et ses aïeux appartenaient à cette minorité.

Pour conclure, il nous paraît opportun de rappeler ici, comme nous l'avons déjà fait au début de cet article, un autre passage, encore valable aujourd'hui, de l'article maintes fois cité de J. Tiersot, qui a tant contribué à la publication des lettres de musiciens écrites en français (1) : « Leur rareté seule serait une raison suffisante pour que nous les fassions connaître à nos lecteurs. Ils apercevront bien, en outre, que leur intérêt propre les rend dignes de leur être présentées ».

Erwin R. Jacobi.
(Zurich, Suisse)

(Traduction de Robert E. De Crue/Zurich)

(1) Voir Tiersot, *Lettres de musiciens écrites en français, des* XVe *au* XXe *siècles*, Turin, 1924/1936, ouvrage qui contient également quelques lettres de Rameau.

LES CLAVECINS ROYAUX AU XVIIIe SIÈCLE (1)

par Colombe VERLET

Un inventaire des instruments de la Musique du Roi, dressé en 1780, nous apprend qu'à cette date vingt-trois clavecins étaient conservés aux châteaux de Versailles, Fontainebleau et Compiègne et dans les Magasins des Menus Plaisirs (2). Les clavecins, instruments particulièrement délicats, exigent un entretien constant. On ne s'étonnera donc pas de trouver, attaché à la Maison du Roi, un personnel spécialisé, chargé de la conservation d'un aussi grand nombre d'instruments.

« Il y a un facteur payé pour accorder les clavecins à Versailles, Compiègne et Fontainebleau, et qui suit partout ; ce facteur est chargé aussi du clavecin de Mesdames ; mais lorsque le concert s'exécute ici (à Versailles), dans le grand appartement, dans la pièce qu'on appelle des deux tribunes, ou bien à Marly, en un mot dans tout ce qui est censé être l'appartement du Roi, ce n'est plus le même facteur qui accorde le clavecin, c'en est un autre qui est payé pour cela » (3).

C'est ainsi que le duc de Luynes décrit avec précision la situation respective de deux facteurs qui, à cette date (1744), se partageaient la garde des instruments de musique de Roi et de la famille royale. Il y avait en effet deux charges parallèles : un brevet royal du 19 juin 1720 avait nommé Christophe Ier Chiquelier garde des instruments de la Chambre du Roi (4), tandis que, depuis 1735 environ, Jacques-Guillaume Bourdet était « faiseur d'instrumens de Musique ordinaire chez la Reine pour l'entretien de ses clavessins et ceux de Mesdames de France » (5).

C'est ce dernier qui accompagnait la Cour dans ses déplacements à Compiègne et Fontainebleau, tandis que Chiquelier restait à Versailles et

(1) C'est en essayant de retracer l'histoire du clavecin parisien que j'ai été amenée à dépouiller les pièces justificatives des comptes des Menus Plaisirs du Roi, étendant les renseignements donnés sur l'entretien des clavecins royaux aux instruments possédés par les particuliers, pour lesquels des documents équivalents font presque totalement défaut (Cf. *Le Clavecin à Paris, sa facture et son rôle dans la vie de société à l'époque classique*, Positions de thèses de l'Ecole des chartes, 1962, p. 125 à 130).

(2) Arch. nat., O1 3246. Cet inventaire a été publié par Miss Sibyl Marcuse, *The instruments of the King's Library at Versailles*, dans The Galpin Society Journal, t. XIV (mars 1961), p. 34 à 36.

(3) *Mémoires du duc de Luynes*, éd. Dussieux et Soulié Paris, 1860-1865, t. V, 297.

(4) Arch. départ. de Seine-et-Oise, E 651.

(5) Arch. nat., Min. centr., XLII, 378 ; 1736, 14 juillet.

s'occupait exclusivement des instruments de la musique de la Chambre du Roi, particulièrement des clavecins.

La distinction nette entre ces deux charges ne dura pas longtemps. Chiquelier avait obtenu pour son fils cadet, Christophe II Chiquelier, la survivance de sa charge le 1er février 1737, et, déjà âgé (il avait plus de soixante-quinze ans), se retira peu après du service. Son fils, par contre, était trop jeune pour tenir sa place. Aussi, pendant quelques années, Bourdet occupa-t-il les deux postes (1). Il en profita pour se faire octroyer une pension de 2000 livres pour les Gentilshommes de la Chambre, qu'il continua de toucher même après que Chiquelier eut repris le travail de son père, c'est-à-dire aux environs de 1745.

A ce moment, les deux charges furent à nouveau tenues par deux gardes différents, présentant l'un et l'autre à la fin de chaque année un mémoire distinct à la Trésorerie des Menus Plaisirs, mais, avant même 1755, les deux charges étaient réunies, dans les mains de Chiquelier cette fois. Il prit alors le titre qu'il devait conserver toute sa vie de « garde des instruments de musique de la Chambre du Roi pour l'entretien des clavecins et autres instruments de simphonie du Roi, de la Reine et de toute la Famille royale » (2). Au service de la famille royale pendant près d'un demi-siècle, Chiquelier représente le garde des instruments par excellence et ses nombreux mémoires (3) nous permettront de juger de l'importance de son travail sur les clavecins royaux jusqu'en 1773, date à laquelle il se retire presque complètement, laissant sa place au célèbre facteur Pascal Taskin.

En 1770, il lui avait fait obtenir la survivance de sa charge par un brevet du Roi du 14 novembre (4), en récompense de quoi Taskin lui avait versé 6000 livres (5). Mais Taskin dut rapidement se rendre compte qu'il ne pouvait mener de front son travail à la Cour et son activité de facteur de clavecins en vogue.

Aussi est-ce avec lui que la charge va une fois de plus se dédoubler. Il fait appel pour le seconder à son neveu Pascal II Taskin, lui versant régulièrement 1200 livres par an pour son travail (6). Ils vont répartir le travail comme Bourdet et Chiquelier. L'oncle sera « facteur de clavecins et garde des instruments de musique du Roy » (7), tandis que le neveu s'intitulera « facteur de clavecins et garde des instruments de la famille

(1) Arch. départ. de Seine-et-Oise, E 651.

(2) *Ibid.*

(3) Les cartons des comptes des Menus Plaisirs du Roi, O1 2984 à 3094, recouvrent les années 1749 à 1792.

(4) Arch. nat., O1 842.

(5) Arch. nat., Min. centr., CXXI, 423 ; 1770, 28 novembre.

(6) *Ibid.*, CI, 621 ; 1777, 16 avril.

(7) *Ibid.*, IX, 824 ; 1789, 30 décembre.

royale » (1). Cette séparation sera en quelque sorte officiellement sanctionnée à partir de 1783 par des mémoires différents présentés par « Pascal Taskin oncle » et « Pascal Taskin neveu » aux comptes des Menus Plaisirs (2).

En effet, à moins de s'y consacrer entièrement comme le fit Christophe II Chiquelier, cette charge de garde des instruments pouvait occuper deux facteurs. L'importance du travail à faire justifiait même une installation à Versailles. Bourdet avait un appartement à Versailles tout en conservant une chambre à Paris. Chiquelier se fixa définitivement à Versailles dès 1754, et, à son tour, à partir de 1774, le neveu Taskin s'établit dans la ville royale.

Cette résidence à Versailles était pratiquement exigée par les fonctions d'accordeur qui entraient dans la charge de garde des instruments. Certains clavecins devaient être accordés tous les jours, en particulier ceux de Mesdames, filles de Louis XV (3) ; les clavecins de concert étaient accordés pour chaque concert (4), ceux des théâtres et de l'Opéra à chaque répétition et à chaque représentation. On imagine mal l'accordeur se déplaçant toutes les fois de Paris.

Les clavecins moins utilisés n'étaient accordés qu'une fois par semaine, mais c'était un minimum, et quand Chiquelier quittait Versailles pour suivre la Cour à Fontainebleau ou Compiègne, il envoyait toutes les semaines un accordeur prendre soin des clavecins de Versailles (5).

A côté des accords, le garde se chargeait également d'« accommoder » les clavecins, c'est-à-dire d'égaliser les plumes des sautereaux, ce qu'il faisait une fois par semaine pour la plupart des clavecins (6).

Chaque année, il devait remettre en état certains des clavecins royaux, remplacer les plumes des sautereaux, parfois changer les languettes (7), remettre les feutres des claviers et rééquilibrer les touches, autant de petites réparations délicates et longues qui formaient une grande partie de ses occupations. Il faut croire que Chiquelier s'acquittait bien de ce travail puisque « Mademoiselle Couperin », la célèbre claveciniste de la Cour, lui remet un billet dans lequel elle affirme : « J'ay vu et touchée les clavecins de Mesdames que j'ay trouvée en très bon estat » (8).

Ceci ne vaut que pour les clavecins constamment entretenus qui

(1) *Ibid.*, III, 1195 ; 1788, 17 octobre.

(2) Arch. nat., O¹ 3069.

(3) *Ibid.*, O¹ 2997.

(4) *Ibid.*, O¹ 2987.

(5) *Ibid.*, O¹ 2998, 3001, 3008.

(6) *Ibid.*, O¹ 3044.

(7) « Avoir... emplumé les deux jeux à neuf, mis des soyes et des chevilles dont les troux étoient lésés, ... avoir placé des languettes aux sauteraults dont les troux étoient agrandis... » (Arch. nat., O¹ 3058).

(8) *Ibid.*, O¹ 2987.

étaient à Versailles ou dans les magasins des Menus. Les clavecins pratiquement abandonnés, comme l'étaient ceux laissés d'une année sur l'autre à Fontainebleau ou à Compiègne, avaient besoin d'être complètement remis en état avant les voyages annuels de la Cour. Bourdet était obligé de prendre un compagnon pendant six jours pour l'aider à remettre les clavecins de Compiègne en état (1), et Chiquelier recevait une gratification ordinaire de cent écus pour faire ce travail (2).

Les instruments supportaient très mal l'humidité des magasins « qui moizit les cuivres, et qui fait enfler les mortaises, et donne une rouille aux fils de fer qui passent aux touches, et un vert de gris au cuivre qui est aux sautereaux qui empechent les languettes d'avoir leur mouvement, ainsy qu'aux cordes et chevilles ; d'ailleurs il durcit les plumes à ne plus servir d'une année à l'autre et qu'il faut pour les remettre à neuf au moins quatre jours, non compris d'autres ouvrages pour la perfection, occasionne aussi les vers et les mites qui mangent les draps et les soyes, les tables ce fendent et ce déjettent » (3).

On comprend, après ce tableau pessimiste dressé par Chiquelier, que huit clavecins seulement étaient ainsi abandonnés dans les magasins. A chaque voyage, malgré les risques que cela présentait, on transportait de Versailles à Compiègne ou Fontainebleau les clavecins de la famille royale. Le garde des instruments présidait à ce transport qui se faisait soit sur des brancards, soit par eau.

Avant d'être placé sur les brancards, le clavecin était soigneusement entouré d'un papier protégeant la décoration, puis recouvert d'une housse de toile cirée (4). Deux hommes pouvaient transporter seuls un clavecin léger, mais il fallait souvent quatre hommes : deux pour la caisse et deux autres pour le pied (5). On transportait ainsi à chaque voyage cinq clavecins (6), souvent plus, pour différents membres de la famille royale, et on comptait trois ou quatre jours de marche. Ajoutez les risques que couraient les instruments ainsi transportés. Le garde suivait les porteurs à pied ou en chaise pour les surveiller, mais il pouvait pleuvoir et la toile cirée s'avérait alors insuffisante. Une année, Chiquelier donne un pourboire aux porteurs « à cause des attentions qu'ils ont eu que le clavecin ne soit pas mouillé de la pluye continuelle qu'il a fait » (7). Parfois même un accident plus grave pouvait survenir, et pendant un voyage de Marly

(1) *Ibid.*, O[1] 2986.

(2) *Ibid.*, O[1] 842.

(3) *Ibid.*

(4) « Pour deux aulnes de toille cirée qui ont achevé de couvrir le clavecin.. trois mains de papier gris que j'ai placé sous la toille afin que le vernis et peintures ne soyent pas endommagés » (Arch. nat., O[1] 3003).

(5) *Ibid.*, O[1] 3001.

(6) *Ibid.*, O[1] 2993.

(7) *Ibid.*, O[1] 3003.

à Versailles, le pied manqua à un des porteurs en arrivant dans la cour de la maison de Chiquelier et « le clavecin lui échappa des mains et se brisa à terre » (1).

Les gardes des instruments n'étaient pas seuls à prendre soin des clavecins de la Cour. Ils ne faisaient que les entretenir, et s'ils étaient chargés de trouver pour les Menus Plaisirs des clavecins neufs, ils ne les fabriquaient pas. Sans qu'il existât de charge de facteur de clavecins du Roi, les gardes des instruments s'adressaient toujours aux mêmes facteurs de clavecins dès qu'ils avaient à faire faire des réparations importantes ou à acheter des instruments nouveaux.

Le premier de ces facteurs privilégiés semble avoir été Antoine Vater, excellent facteur d'origine suisse, dont il y avait un clavecin daté de 1724 dans les magasins des Menus Plaisirs (2). Deux clavecins de Ruckers des Menus avaient été mis à ravalement par lui (3), et un passage des comptes de 1739 montre qu'effectivement Bourdet s'adressait à lui : il lui achète un clavecin de Flandres qu'il envoie à Mesdames à Versailles « après l'avoir fait rétablir et revernir par le sieur Vaters, facteur de clavecins » (4).

A la même époque, Bourdet et Chiquelier faisaient déjà appel à la famille Blanchet. En 1726, le Roi devait à Nicolas et François-Etienne Ier Blanchet (le père et le fils travaillaient en société) la somme de six à sept cents livres (5). Cette collaboration entre les gardes des instruments et les Blanchet va devenir de plus en plus étroite, et après 1752, on voit François-Etienne Blanchet porter le titre de facteur de clavecins du Roi. Il était particulièrement bien placé pour exercer cette fonction, puisqu'il était allié à Mademoiselle Couperin (6) que nous avons vu jouer en quelque sorte le rôle d'expert des clavecins royaux. Blanchet était sans conteste le meilleur facteur de clavecins de son époque. François-Etienne II, son fils, le secondera peu à peu, mais le changement du père au fils se fait si progressivement qu'il est difficile de savoir entre 1750 et 1761 (mort de François-Etienne Ier), ce qui revient à l'un et à l'autre.

Après la mort de François-Etienne II (1766), c'est Taskin, son « élève », qui lui succèdera, cumulant ainsi la double charge de garde des instruments et de facteur de clavecins du Roi (7).

(1) *Ibid.*, O^{1} 3013.

(2) *Ibid.*, F^{17} 1054.

(3) *Ibid.*, O^{1} 3246.

(4) *Ibid.*, O^{1} 3312, fol. 169.

(5) *Ibid.*, Min. centr., CXV, 445 ; 1726, 15 janvier.

(6) La fille de Blanchet, Elisabeth-Antoinette, avait épousé Armand-Louis Couperin, cousin germain de « Mademoiselle Couperin », qui avait signé comme témoin leur contrat de mariage (Arch. nat., Min. centr., CI, 450 ; 1752, 9 janvier).

(7) Taskin occupait ainsi une place de premier plan dans la Musique du Roi et on ne s'étonne pas de trouver dans ses papiers des lettres adressées de son pays de Liège « à M. Taskin, *Directeur de la Musique du Roi* » (*Ibid.*, CI, 621 ; 1777, 24 avril).

Ces deux fonctions se complétaient. Le garde des instruments était accordeur et faisait toutes les réparations et les remises en état courantes. Mais quand un clavecin tombe à terre, ce qui arrive, nous l'avons vu, quand le clavecin de la Reine est défoncé « par des personnes qui ont monté dessus... au grand couvert » (1), plus généralement pour toutes les réparations qui touchent au corps de l'instrument, table, caisse, sommier et réclament l'expérience d'un très habile facteur, le garde fait porter l'instrument à réparer chez le facteur de clavecins.

C'est également lui qui se chargeait de la réparation, ou plutôt de la transformation délicate entre toutes, la mise à ravalement, c'est-à-dire l'extension des clavecins, particulièrement des clavecins flamands, de 49 ou 50 touches qu'ils avaient, à 56 (ravalement), et plus tard à 61 touches (grand ravalement). Les documents les plus intéressants et les plus précis sur ces transformations des clavecins anciens se trouvent dans les mémoires de Blanchet et de Taskin qui, entre 1749 et 1792, refirent entièrement tous les clavecins des Menus Plaisirs (2). L'agrandissement des clavecins demandait, on s'en doute, une habileté extraordinaire de la part de ceux qui le pratiquaient. Il fallait complètement démonter l'instrument, élargir la table, et, par conséquent toutes les parties du clavecin. Les facteurs demandaient pour faire une mise à ravalement le même prix que pour construire un clavecin neuf, ce que Chiquelier explique ainsi en justifiant ses comptes : « Au sujet du petit clavecin que M. l'Evêque (3) a envoyé chez M. Pascal (Taskin) pour le remettre en grand, qui se monte à la somme de 600 livres, pour la réparation, c'est de faire un clavecin tout entier et même plus de peine que d'en faire un neuf pour les attentions. Si M. Pascal vendoit un clavecin de sa façon, il le vendroit 700 livres. Par conséquent il a mit le prix juste de sa réparation. D'ailleurs c'est un parfait honnête homme dans sa profession, qui fait de son mieux » (4).

Les clavecins construits au XVIIIe siècle étaient tous à ravalement, et les clavecins flamands du siècle précédent seraient devenus inutilisables sans cette audacieuse transformation. Or les Ruckers devaient à la qualité de leur sonorité d'être les instruments les plus recherchés des amateurs, ce qui explique les très nombreuses mises à ravalement faites par Blanchet, Taskin et d'autres facteurs parisiens.

(1) Arch. nat., O[1] 3010. « Avoir raccommodé la table du petit clavecin de la Reine servant à l'orquestre de Fontainebleau, laquelle table avoit été crevée et enfoncée en différents endroits, l'avoir remonté en partie de cordes neuves, avoir ajusté et rafermi le sommier qui s'étoit détaché du corps » (*Ibid.*, mémoire de Blanchet).

(2) Dès 1749, dans le premier carton des comptes, on trouve une mise à ravalement par Blanchet, et il est peu probable que ce soit la première : « Après avoir examiné le clavessin du Roy, j'ay trouvé qu'il est nesesser de l'élargir haut et bas, et pour cet effet de démembrer avec beaucoup d'attention et y conformer le pi.s, puis y faire claviers, registres et sautereaux neeuf » (Arch. nat., O[1] 2987).

(3) Antoine Levêque, garde-magasin général des Menus Plaisirs (1709-17?7).

(4) Arch. nat., O[1] 3017.

Il est bien évident qu'une opération demandant tant de soin et de temps ne pouvait se faire qu'au domicile du facteur. Ni Blanchet, ni Taskin ne se sont jamais installés à Versailles, mais les clavecins étaient transportés sous la surveillance du garde des instruments à leur atelier de la rue de la Verrerie depuis les magasins de Paris, Versailles, Compiègne ou Fontainebleau (1).

Le facteur du Roi se voyait aussi parfois commander un clavecin, par le garde des instruments chargé des achats. Sur les vingt-trois clavecins de 1780, le plus grand nombre avait été acheté entre 1740 et 1760. Deux clavecins de Blanchet furent commandés pour le service de Mesdames à Fontevrault, le premier en 1743, envoyé en même temps qu'un petit clavecin de Dumont (2), l'autre en 1748 (3). Blanchet livre deux autres clavecins pour les Menus Plaisirs en 1755 (4) et 1758 (5). Mais il n'avait pas le monopole des constructions, et cette même année 1755 les Menus Plaisirs avaient acheté trois clavecins dont l'un, de 1000 livres, était certainement un clavecin flamand.

Tous les instruments royaux semblent d'ailleurs être des clavecins de premier ordre. Sur les vingt-trois clavecins, il y avait, en 1780, onze Ruckers, les instruments les plus estimés de l'époque, dont neuf avaient été mis à ravalement. Venaient ensuite deux Blanchet et deux Taskin, reconnus par les contemporains comme les meilleurs clavecins après les flamands. Il est à noter que, si les instruments de Flandres du XVIIe siècle sont très recherchés, les clavecins parisiens de la même époque sont complètement abandonnés. Il y a bien deux clavecins de Dumont dont un mis à ravalement par Hemsch, mais on ne trouve pas trace des clavecins faits pour Louis XIV par Pampet (6) ou par Louis Denis (7). Cette disproportion entre le nombre des instruments flamands et parisiens du XVIIe siècle se retrouve dans tous les inventaires du XVIIIe siècle et montre bien que les achats des clavecins pour le compte du Roi se conformaient au goût du jour.

On sent d'ailleurs que le garde des instruments, ou les maîtres de clavecin qui se chargeaient parfois des achats, se tenaient au courant des ventes d'instruments et des nouveautés susceptibles d'intéresser la famille royale. En 1764, Virbès présente à Paris un clavecin « céleste » imitant dix-huit instruments ; il fait le voyage de Versailles pour montrer son

(1) Par exemple : « Avoir fait porter le clavessin du Roy chez Mr Blanchet et l'avoir raporté à Versailles » (Arch. nat., O1 2987) ; « Avoir fait porter deux clavecins de Fontainebleau à Paris chez M. Blanchet » (*Ibid.*, O1 2998).

(2) *Ibid.*, O1 3313, fol. 109.

(3) *Ibid.*, O1 3314, fol. 106.

(4) *Ibid.*, O1 2997.

(5) *Ibid.*, O1 3002.

(6) J. Guiffrey, *Comptes des Bâtiments du Roi*, Paris, 1881-1901, t. I, col. 481.

(7) *Ibid.*, t. III, col. 461.

invention, et un de ses instruments est acheté pour les Menus Plaisirs (1). En 1782, lorsqu'un très beau clavecin de Couchet, refait par Taskin et pourvu par lui de pédales permettant de varier rapidement les jeux, est mis en vente après la mort du receveur général Demarville, il est acheté pour la Reine au prix élevé de 2000 livres (2).

Taskin, lui-même grand inventeur, fera pénétrer à la Cour ses dernières inventions, aussi bien les genouillères remplaçant les tirettes pour changer les jeux, que les sautereaux munis de peau de buffle au lieu de plumes (3). C'est certainement grâce à lui, également, que les forte-pianos importés d'Allemagne et d'Angleterre seront si rapidement adoptés par la famille royale. Le premier de ces pianos apparaît en 1769 (4), et en 1780, il y en a déjà quatre. Ce nombre ne fera qu'augmenter et, à la veille de la Révolution, les réparations de pianoforte occupent presqu'autant de place dans les mémoires de Taskin que les remises en état des clavecins.

Soigneusement choisis, entretenus par les meilleurs facteurs, ces clavecins des Menus Plaisirs ne restaient pas inutilisés dans un coin des appartements royaux ou dans les magasins. Seul Louis XV, bien qu'ayant son clavecin personnel à Versailles et à Fontainebleau, n'en jouait pas, mais tous ses enfants, le Dauphin, Mesdames, étaient excellents musiciens. Le clavecin, nous l'avons vu, faisait partie de l'éducation de Mesdames à l'abbaye de Fontevrault, et elles avaient continué à le travailler après leur retour à Versailles : « Madame Victoire, qui savait déjà jouer fort bien du clavecin quand elle est revenue de Fontevrault, note le duc de Luynes, continue de se perfectionner dans cette science ; elle accompagne bien et joue des pièces comme tous les maîtres (5). De son côté, le duc de Croy écrit que la Dauphine, Marie-Josèphe de Saxe, jouait encore du clavecin peu de jours avant sa mort (6).

(1) Arch. nat., O[1] 3011.

(2) *Ibid.*, O[1] 3554. Ce même clavecin, vendu 317 livres avec le mobilier de la liste civile en 1792, sera réclamé par la Commission temporaire des Arts, comme vendu illégalement. Il sera alors estimé 6000 livres (Arch. départ. de Seine-et-Oise, L[1t] 704).

(3) « Avoir raccomodé le clavecin de Madame Victoire... et le clavecin de Madame Sophie, y avoir mis un jeu de bufles imitant la flute, y avoir mis des mouvemens en acier aux genoux et des ressorts pour faire le piano forte » (Arch. nat., O[1] 3044).

(4) Arch. nat., O[1] 3022, le pianoforte de Madame Victoire. Elle s'intéressait si bien à cet instrument qu'en 1772, Taskin note qu'il a été obligé d'aller à Versailles « par ordre de Madame Victoire pour racommoder et remonter son pianoforte qu'elle avoit démonté pièces par pièces, dont j'ai été occupé sinq jours » (O[1] 3035).

(5) *Op. cit.*, t. X, p. 333. Chiquelier, de son côté, se plaint du surcroît de travail que lui donne cet amour du clavecin et que, depuis leur retour du couvent, « il a eu l'honneur d'entretenir les clavecins de Mesdames les ainées et cadettes qui avoient chacune leurs clavecins ; ce service exigeoit d'autant plus de soins que la grande chaleur des appartemens pendant l'hiver et les fenestres ouvertes pendant l'été empechoit les instruments de tenir l'accord. Il se rendoit assidument tous les jours les mettre en ordre, d'autant que Mesdames touchèrent régulièrement le clavecin (Arch. nat., O[1] 2997).

(6) *Journal inédit du Maréchal de Croy*, éd. Grouchy et Cottin, Paris, 1906-1907, t. II, p. 267.

Les membres de la famille royale étaient des amateurs exigeants. Ce sont les noms du Dauphin, de la Dauphine, de Mesdames, surtout de Madame Victoire (1), qui reviennent le plus souvent dans les mémoires de Chiquelier, puis de Taskin. L'un après l'autre se plaignent, en termes à peine déguisés, des réparations, des transformations continuelles qu'ils sont obligés de faire « par ordre de Mesdames ».

Mais ces exigences d'une famille musicienne qui eut la chance d'avoir à son service les meilleurs facteurs de clavecins de l'époque, Vater, les Blanchet, Taskin, firent certainement des clavecins royaux d'excellents instruments. Ils étaient beaucoup joués, très régulièrement entretenus, rien n'était épargné pour en faire des clavecins parfaits selon le goût du XVIIIe siècle, et on regrette, en lisant ces mémoires où Taskin annonce qu'il a remis en parfait état tel ou tel clavecin appartenant au Roi, qu'aucun de ces instruments de la Cour n'ait pu jusqu'ici être identifié avec certitude (2).

Colombe VERLET.

(1) Madame Victoire jouait si souvent du clavecin, qu'en 1763 on profite d'une de ses maladies pour faire des réparations à son instrument qu'elle réclame, à peine convalescente (Arch. nat., O[1] 3008).

(2) Un clavecin de Blanchet a été récemment acheté pour le château de Versailles. Par son auteur et sa décoration (extérieur noir, intérieur rouge, avec filets d'or), il représente le type même de l'instrument des Menus Plaisirs.

LES CLAVECINS ROYAUX AU XVIIIe SIÈCLE

Auteur	Nº de l'inventaire de 1780	Date	Signes distinctifs	Remarques
BLANCHET	12	—	—	—
	13	—	—	—
	—	v. 1743	Extérieur verni en rouge avec filets d'or. Intérieur rouge également. Table peinte de fleurs et d'oiseaux.	Commandé pour Mesdames à Fontevrault. (Arch. nat. O^{1} 3313, fol. 109).
	—	v. 1748	Verni avec filets d'or. Mesurant 4 pieds 10 pouces sur 32 pouces de large (1,56 m sur 0,86).	Commandé pour Mesdames à Fontevrault. (*Ibid.*, O^{1} 3314, fol. 106).
	—	v. 1756	—	(*Ibid.*, O^{1} 2997).
	—	v. 1758	—	(*Ibid.*, O^{1} 3002). Parmi ces quatre instruments, deux sont les numéros 12 et 13 de l'inventaire de 1780. Les deux autres avaient disparu des Menus Plaisirs à cette date.
BOURDET (Jacques)	27	—	—	—
DUMONT (Jean)	2	—	—	—
DUMONT (Nicolas)	5	—	—	—
	19	—	Mis à ravalement par Hemsch.	—
	—	—	Trois rangées de sautereaux. Entièrement réparé par Taskin en 1778 (Arch. nat. O^{1} 3053).	Ce clavecin est le nº 5 ou le nº 19 de l'inventaire.

	—	—	Extérieur gris à filets d'or. Intérieur rouge à filets d'or. Entièrement réparé par Taskin en 1779 (*Ibid.* O¹ 3055).	Même remarque. Ce clavecin venait de Compiègne.
RUCKERS (Hans)	7	—	Mis à ravalement par Blanchet.	dont un en 1754 (Arch. nat.,
	10	—	Mis à ravalement par Blanchet.	O¹ 2996).
	18	—	Mis à ravalement par Blanchet.	
	—	—	Extérieur vert à filets d'or, intérieur rouge. Mis à grand ravalement par Taskin en 1771 (Arch. nat. O¹ 3031).	Clavecin du Comte d'Artois. Correspond à un des numéros précédents.
RUCKERS (André)	6	—	Extérieur noir avec filets d'or. Intérieur rouge. Mis à grand ravalement par Blanchet en 1761 (Arch. nat. O¹ 3005).	—
	16	—	Mis à ravalement par Antoine Vater.	—
	23	—	Réparé par Taskin en 1768 (*Ibid.*, O¹ 3022).	Clavecin de la Reine Marie Leczinska.
	—	—	Extérieur noir avec filets d'or. Mis à grand ravalement par Taskin en 1767 (*Ibid.*, O¹ 3017).	Servait aux Italiens de la musique du Roi.
RUCKERS (Johannes)	1	—	Fond jaune, avec figures. Marqué JOANNES RUCKERS ME FECIT ANTVERPIAE. Mis à ravalement par Blanchet.	—
	3	—	Mis à ravalement par Blanchet.	—
	4	—	Extérieur noir à filets d'or, intérieur rouge. Mis à ravalement, allongé et monté de cordes d'argent par Blanchet en 1749 (Arch. nat., O¹ 2987).	Clavecin du Dauphin.

RUCKERS (sans prénom)	22 28 —	— — —	— Extérieur fond noir, avec chinoiseries, intérieur rouge également avec chinoiseries. Réparé par Vater en 1739 (Arch. nat., O[1] 3312). Vernis avec filet d'or. Mis à grand ravalement par Taskin en 1778 (*Ibid.*, O[1] 3053).	— — —
TASKIN (Pascal)	8 15	— 1770	— Noir à bandes dorées. Marqué PASCAL TASKIN, ÉLÈVE DE BLANCHET.	— —
VATER (Antoine)	11	1724	Fond noir à bandes dorées.	—
VIRBÈS	24	—	Clavecin « acoustique » imitant les instruments.	—
Anonyme	29	—	Fond noir à bandes et fleurs dorées.	—
Anonyme (Couchet ?)	Acquis après 1780	—	« Un très beau clavecin acheté à la vente de M. de Marville », identifiable avec le clavecin de Couchet, mis à grand ravalement par Taskin avec pédales pour varier les jeux ? Orné de peintures précieuses.	—

SCANDERBERG
le héros national albanais
DANS UN OPÉRA DE REBEL ET FRANCŒUR

par Frédéric ROBERT

Le 27 octobre 1735 était créée, à l'Académie Royale de Musique, *Scanderberg*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue. Le livret, laissé inachevé par Houdar de La Motte, mort quatre ans auparavant, avait été terminé par Jacques de La Serre. Celui-ci en avait rédigé le prologue et le cinquième acte. La musique était de François Rebel et François Francœur, les directeurs associés de l'Académie Royale de Musique. *Scanderberg*, le troisième de leurs ouvrages écrits en collaboration, était attendu depuis longtemps, à en croire le *Mercure*. « Nous en donnerons le mois prochain, écrit le rédacteur dans le numéro de novembre, un Extrait par lequel nous rendrons compte du Sentiment du Public sur un ouvrage qu'il attendoit depuis plus de trente ans et qu'il a enfin vû avec la satisfaction qu'il s'en étoit promise ». La même gazette en avait annoncé la préparation au moment de la mort d'Houdar de La Motte : « Ses derniers poèmes lyriques sont *Scanderberg*, qu'on met actuellement en musique et le *Ballet des Ages*, qu'on doit jouer après Pâques » (1). *Scanderberg* bénécifia, performance assez remarquable pour l'époque, de trente-trois représentations consécutives. Cependant, il ne fut repris qu'en 1763 à Fontainebleau, avec un cinquième acte sensiblement remanié, non seulement quant à la musique mais aussi quant au livret (2).

A la création, *Scanderberg* avait attiré l'attention par le décor, notamment la Mosquée du cinquième acte, minutieusement décrite par le *Mercure* (3) : « Cette décoration, qui est faite sur les dessins du Chevalier Servandoni, a paru au public surpasser toutes celles qu'il a données jusqu'à présent. Et quantité de personnes de distinction ont été voir de prés, et avec étonnement, la méchanique de ce brillant morceau, dont l'art ingénieux fait paroître en un espace fort resserré par lui-même un lieu extrêmement vaste ».

(1) Janvier 1732, p. 65.

(2) Nous donnerons, pour les citations empruntées au livret, les variantes de l'édition de 1763.

(3) Décembre 1735, tome II, pp. 2918 à 2923.

Ce n'était là qu'une manifestation parmi tant d'autres pour tout ce qui touchait l'Orient, en ce début du XVIIIe siècle où les navigateurs révèlaient l'existence de nouvelles contrées et où la Russie entrait dans le concert des Nations européennes. A l'époque de la publication des *Lettres persanes* et de la première traduction des *Mille et une Nuits*, l'année même de la création des *Indes galantes*, le choix du sujet de *Scanderberg* ne semble pas avoir toutefois été aussi remarqué qu'on pourrait le croire. Et cela, bien que les auteurs aient insisté à ce propos dans leur dédicace au Prince de Conti : « L'histoire de *Scanderberg* a fourni le sujet de l'opéra sur lequel nous avons travaillé : ce Prince montra dès ses plus jeunes ans ce courage qui annonce et caractérise de bonne heure les héros ».

Pour Houdar de La Motte, le choix de ce sujet n'était pas seulement dicté par le contexte historique. Le créateur de l'opéra-ballet s'était rangé résolument dans le clan des modernes, aux côtés de Fontenelle et du jeune Marivaux lors de la deuxième querelle des anciens et des modernes. Cette tragédie consacrée à un personnage historique du XVe siècle, au héros national albanais de la lutte pour l'indépendance contre les Turcs, venait illustrer à souhait la pensée de l'académicien selon laquelle la beauté pouvait appartenir à tous les pays, à toutes les époques. On s'étonnera à bon droit que le seul biographe, pourtant attentionné et compréhensif d'Houdar de La Motte (1) n'en ait pas fait état. Mais on sera plus surpris encore de voir la prise de position d'Houdar de La Motte, exprimée sans équivoque possible dans le livret même de *Scanderberg*, plus exactement dans le prologue dont la rédaction, rappelons-le, est entièrement due à Jacques de La Serre :

« De l'Antiquité mémorable
J'ai chanté les héros fameux
Un temps moins reculé (2) m'offre un sujet heureux
Qui, par vos sons touchants peut devenir aimable »,

déclare Melpomène à Polymnie.

Rappelons en quelques mots le rôle de Scanderberg dans l'histoire de l'Albanie et de l'Europe. Pendant la seconde moitié du XIVe siècle, la péninsule des Balkans tomba presqu'entièrement sous la coupe des sultans turcs osmanlis, qui aspiraient à une domination mondiale, menaçant directement l'Europe Centrale et Occidentale, divisée par les antagonismes féodaux et les rivalités politiques. L'acharnement des Turcs redoubla vers le milieu du XVe siècle, lorsque fut surmontée la crise intérieure qui avait résulté de leur défaite à Ankara. C'est alors que deux pays relevèrent le défi et luttèrent tour à tour contre le Turc osmanlis : la Hongrie de Jean de Hunyade (3) et l'Albanie de Georges Kastriote Skanderberg.

(1) Paul Dupont, *Un poète philosophe au commencement du XVIIIe siècle*, 1898.

(2) C'est nous qui soulignons.

(3) Une symphonie de jeunesse (inédite) de Vincent d'Indy et un opéra inachevé de Chabrier portent précisément le nom de ce héros, dont ils évoquent les exploits.

L'insurrection générale déclanchée par cet illustre capitaine fit pour un temps de l'Albanie un pays libre et indépendant, dont les armées opérant aussi bien sur les arrières de l'ennemi qu'en rase campagne causèrent de lourdes pertes aux forces turques, facilitant ainsi les guerres défensives de la Hongrie et interdisant le passage des Turcs dans la péninsule italienne (1). Sans doute, l'Albanie finit par être conquise, mais les exploits de celui qui en avait fait pour la première fois une nation libre passèrent de l'histoire à la légende, comme ceux de Roland ou de Jeanne d'Arc.

Georges Kastriote était le quatrième fils de Gjon Kastriote, seigneur albanais qui, après avoir tenté de se soustraire à la tutelle des envahisseurs turcs, avait été battu et contraint de livrer, en gage de fidélité, le plus jeune de ses fils ; Georges Kastriote fut donc envoyé en 1430 à Andrinople à la fois comme otage et vassal du sultan. En cette dernière qualité, il se fit remarquer comme chef militaire et acquit le grade de Sandjak-Bey, en albanais Skanderberg, « occidentalisé » en Scanderbeg ou Scanderberg.

En 1436, pour lui prouver sa confiance, le sultan lui accorda la province de Dibra, annexée six ans plus tôt. C'est là que Georges Kastriote entra en relation avec les nobles et le peuple albanais et établit des contacts directs avec les Etats Européens, préparant ainsi, politiquement et militairement, l'insurrection libératrice.

En 1443, encore vassal du sultan, il était dans les rangs de l'armée turque. Il attendit une occasion favorable : elle se présenta avec l'offensive des armées hongroises commandées par Jean de Hunyade ; celles-ci, après avoir franchi le Danube, remportaient leurs premières victoires. Avec son neveu Hazam Kastriote, Skanderberg abandonnait l'armée turque et, après sept jours de marche, gagnait l'Albanie où il était triomphalement accueilli. Le 27 novembre de la même année, il s'emparait de la citadelle de Kruje, position-clé dans le système des garnisons turques, et y remplaçait le drapeau ottoman par l'emblème de sa famille, — un aigle bicéphale noir sur fond rouge —, qui allait devenir et rester jusqu'à nos jours le drapeau national albanais. Par la suite, les victoires remportées à la fois contre la République de Venise qui tentait de s'emparer des côtes de l'Adriatique (1448), et contre la grande armée du Sultan Mourad (1450), étendirent le prestige du grand capitaine jusqu'à l'Europe occidentale. En 1466 et 1467, il repoussait l'armée aussi puissante de Mehmet II. Les réformes accomplies par Skanderberg inquiétèrent les nobles albanais, qui se rallièrent aux ennemis vénitiens ou turcs. Mais rien ne put empêcher l'unité albanaise : à la mort de Georges Kastriote (1468), elle était réalisée. Il fallut dix ans pour briser la résistance de ce petit peuple, auquel les pays d'Europe occidentale n'avaient apporté jusqu'alors que des promesses. Et

(1) Le personnage de Scanderberg a été porté à l'écran par le réalisateur soviétique Serge Youtkévitch, avec la collaboration d'acteurs et d'historiens albanais (1953).

cependant, grâce à sa résistance, l'Europe occidentale et l'Europe centrale avaient été préservées de l'invasion turque. C'est en tant que défenseur de la chrétienté que Skanderberg fut célébré en Europe. Parmi les premiers ouvrages de langue française qui lui aient été consacrés, figure une *Histoire de Georges Castriot, surnommé Scanderberg, Roy d'Albanie, contenant ses illustres faicts d'armes et mémorables victoires à l'encontre des Turcs, pour la foy de Jésus Christ.* Ce volume, paru en 1577, était dû à Jacques de Lavardin Seigneur du Plessis et de Bourrot, Gentilhomme ordinaire de la maison du Roi. Il était précédé d'un sonnet de Ronsard (1).

Les ouvrages sur Skanderberg ne cessèrent dès lors de se multiplier. En 1814, pendant la campagne de France, on éditait encore une histoire de Scanderberg pour relever le moral des troupes en déroute !

Le livret d'Houdar de La Motte se limite, comme l'annonce Melpomène dans le Prologue, aux années de captivité de Scanderberg chez les Turcs :

« Retraçons les premiers ans
De ce héros célèbre dans l'histoire
Qui fut depuis la terreur des Sultans... »

Nous donnons maintenant une analyse détaillée du livret, afin que le lecteur puisse juger sa fidélité à la vérité historique.

Prologue. — Le théâtre représente un bois consacré aux Muses. Le Parnasse dans l'éloignement.

Melpomène invite Polymnie à célébrer un sujet emprunté non plus à la mythologie, mais à « un temps moins reculé ». Polymnie se soumet sans résistance, lorsque survient la Magie (sc. II). Celle-ci veut faire valoir ses droits à user, selon la tradition, de ses sortilèges. Melpomène lui répond :

« Je veux moins effrayer qu'intéresser les cœurs ;
Des noirs enchantements, des prestiges trompeurs,
L'art terrible, en ce jour, ne m'est point nécessaire ;
La simple vérité, par ses attraits vainqueurs,
Peut surprendre, saisir et plaire ».

La Magie se retire. S'il est facile de se passer de ses artifices, il n'est guère possible d'échapper aux doux enchantements de l'Amour (sc. III). A l'appel de Melpomène et de Polymnie, celui-ci paraît avec sa Suite. Melpomène l'invite à célébrer la jeunesse de Scanderberg.

Acte Premier. — Le théâtre représente une grotte des jardins du Sérail (2). Scanderberg demande au Sultan Osman si le jour qui va naître sera enfin celui de sa délivrance. Osman est prêt à favoriser sa fuite. Sans doute lui fait-il entendre qu'il pourrait « borner sa gloire à voir l'Amour

(1) De cet ouvrage rarissime, il existe un exemplaire en possession de l'Association France-Albanie et provenant de la collection personnelle de M. Justin Godart. La page de titre et le sonnet de Ronsard ont été reproduits en fac-similé dans un numéro de la Revue France-Albanie.

(2) Var., édit. 1763 : Le théâtre représente une partie des Jardins du Sérail, avec une grotte.

combler tous ses désirs ». Mais Scanderberg lui répond avec fierté, évoquant son passé et dévoilant ses intentions et sa flamme secrètes.

« Ah ! connais, cher Osman, le Prince d'Albanie !
Je rougis d'un repos dont ma gloire est ternie ;
En vain sur moi répandant ses bienfaits (1)
Amurat attend-il de ma reconnaissance
L'impunité de ses forfaits :
Mes frères immolés (2) me demandent vengeance ;
L'Amour même en mon cœur ranime le courroux.

OSMAN

L'Amour ! Eh ! quel objet a su toucher votre âme ?
Pourriez-vous partager la flamme
Que Roxane ressent pour vous ?

SCANDERBERG

A des yeux plus puissants mon âme est asservie :
Cette illustre Princesse à qui le sang me lie
Dispose de mon cœur et doit armer mon bras.

OSMAN

Quoi ! La Princesse de Servie !

SCANDERBERG

De l'heureux Amurat, j'accompagnais les pas,
Lorsque de la Princesse, il attaqua le père ;
Je la vis, je l'aimais, je sus même lui plaire :
Aujourd'hui qu'Amurat désole ses Etats,
Je cours la secourir ou chercher le trépas.

Osman se retire. Scanderberg resté seul jouit à l'avance de sa délivrance prochaine (sc. II). Roxane paraît. Elle a fléchi la rigueur de son amant Amurat pour Scanderberg qu'elle aime, qui se montre toujours insensible à ses feux et qu'elle s'efforce en vain par ses paroles et par ses jeux de conquérir (sc. III et IV). Osman, suivi d'une troupe de Bostangis, vient annoncer le retour d'Amurat couvert de gloire et dont l'Amour va bientôt couronner les exploits (sc. V).

Acte II. — Le théâtre représente une des cours extérieures du Sérail. On y entre par un arc de triomphe, au travers duquel on voit une place publique. Scanderberg doit rencontrer Amurat, son vainqueur et son rival. De noirs pressentiments agitent l'âme du Prince Albanais (sc. I). Servilie, conduite par Osman, vient annoncer à Scanderberg que son père a obtenu la Paix en acceptant que le Sultan la marie à Amurat. Mais Servilie reste fidèle à l'amour qu'elle porte à Scanderberg. Elle prépare son évasion et sa vengeance (sc. II). Amurat apparaît et informe Scanderberg de son prochain mariage avec Servilie. Tout le monde célèbre en chœur le bonheur des futurs époux.

Acte III. — Le théâtre représente une cour intérieure du Sérail. Roxane médite sa propre vengeance, préparant la mort d'Amurat et de

(1) Var., édit. 1763 : « En vain par ses bienfaits répandant ses malheurs ».

(2) Var., édit. 1763 : « Amurat attend-il que la reconnaissance / Me fasse oublier ses fureurs ? Mon trône renversé me demande vengeance ».

Servilie (sc. I) et la délivrance de Scanderberg. Celui-ci se trouve partagé entre la gloire et l'amour. S'il est délivré et s'il peut reprendre les armes contre le Sultan, ce ne peut être qu'au prix de la mort de Servilie (sc. II et III). Scanderberg décide de sauver Amurat (sc. IV).

Acte IV. — Le théâtre représente une partie des jardins du Sérail terminée par un canal. Servilie déplore son hymen forcé et n'en ressent que plus d'amour pour Scanderberg (sc. I). Mais celui-ci vient lui faire part des garanties offertes par Osman pour leur évasion (sc. II). Roxane survient sur ces entrefaites ; dans sa jalouse haine, elle jure de faire mourir Scanderberg et Servilie (sc. III). Ceux-ci restent saisis d'effroi devant une telle résolution (sc. IV). Roxane révèle à Amurat les amours de Scanderberg et Servilie. Amurat fait emprisonner Scanderberg. Il menace Servilie du même sort, si elle s'obstine à défendre Scanderberg (sc. V).

Acte V. — Le théâtre représente un péristyle qui précède la grande mosquée où l'on doit célébrer la nuit de puissance (1) « Amurat paraît au milieu des Grands Officiers de la Porte, auxquels il ordonne d'assembler les Imans pour annoncer la Fête (celle de la nuit de gloire). Il balance encore entre les fureurs que lui inspire la jalousie, l'amitié qu'il a pour son rival (Scanderberg) et sa tendresse pour Servilie. On vient annoncer que cette Princesse, alarmée sur le sort du Vizir (Scanderberg), cèdera aux vœux du Sultan. Ce dernier se flatte que sa constance et ses soins obtiendront le cœur de la Princesse, qu'il va contraindre à lui donner la main. Les Peuples arrivent. Les portes de la Mosquée s'ouvrent, on voit tout l'intérieur, les Imans y sont rassemblés, le Muphti à leur tête. Ils s'avancent. Après avoir célébré par des chants majestueux le sublime pouvoir de la Loi, Amurat veut engager le Muphti à consacrer son union avec Servilie. Le Muphti, étonné de cette proposition, lui répond par ces vers :

« Jusque là ta fierté s'oublie !
Un Sultan par l'Hymen ose engager sa foi !
Ce serait te trahir que de l'unir à toi ! ».

Le Sultan s'offense de la fermeté du Muphti :

« Tu m'oses menacer, tout tremble devant moi ».

Le Muphti répond avec dignité :

« L'Univers t'est soumis, mais tu l'es à la Loi ».

Amurat, qui ne consulte que sa passion, presse Servilie de se prononcer ; elle veut lui opposer la colère du Prophète ; il se charge de l'apaiser. Servilie aperçoit Scanderberg. Elle en est plus déterminée à se refuser à l'hymen du Sultan, et ce dernier plus disposé à la vengeance. Les deux amants bravent à l'envi la colère du souverain jaloux, et chacun d'eux se dispute l'honneur d'en être la victime. Il se livre à toute la fureur que doit

(1) Nous reproduisons ici l'analyse donnée dans le *Mercure* de novembre 1763, p. 177.

naturellement lui suggérer cette situation. Dans le temps qu'il veut frapper Scanderberg, Servilie l'arrête. Il croit qu'elle va céder pour sauver son amant, lorsqu'elle lui adresse fièrement les vers suivants :

« Il faut te détromper, Amurat, connois-moi
Ce Prince te fut cher, et tu lui dois la vie ;
Je troublai ton bonheur, j'armai ta jalousie,
Je ne puis être à lui, je ne puis être à toi,
Que ma mort vous réconcilie ».

Elle veut se tuer, Amurat lui arrache le poignard des mains. Elle veut encore s'en ressaisir, Scanderberg s'offre aux coups du Sultan. Celui-ci, pressé par sa tendresse et par son amitié, cède à une généreuse pitié : il ne peut consentir à immoler ou sa maîtresse ou l'ami auquel il doit la vie.

« Oubliez vos tourments (leur dit-il), Que l'Hymen les répare
Je serai malheureux mais je serai barbare ».

Il veut qu'ils partent pour leurs Etats, et qu'ils y ramènent leurs Sujets. Il ordonne aux Imans de rentrer dans l'intérieur du Temple :

« Je renonce à l'Hymen, je triomphe de moi.
Du respect qu'exige la Loi
Laissons à l'Univers un immortel exemple ».

Amurat termine ainsi l'action de cette tragédie. Il se retire. Les Imans et le Muphti vont se ranger autour du Livre de la loi, dans l'intérieur de la Mosquée. Servilie et Scanderberg demeurent dans le Péristile avec leurs Peuples qui forment un Divertissement par lequel l'Opéra est terminé ».

***

Il reste maintenant à déterminer dans quelle mesure le choix d'un tel sujet pouvait influer sur le style musical. Créé en 1735, l'opéra de Rebel et Francœur fut profondément remanié pour la reprise de 1763. Près de trente ans s'étaient écoulés depuis la première représentation de l'ouvrage, un tiers de siècle qui avait vu s'opérer dans la musique un tournant capital dont les effets se font précisément sentir dans la deuxième version de *Scanderberg*. L'opéra de Rebel et Francœur a donc largement et heureusement bénéficié de sa reprise et de son remaniement tardifs. Ses auteurs, en tant que directeurs associés de l'Académie Royale de Musique, avaient eu tout particulièrement connaissance des ouvrages de Rameau. L'influence bienfaisante de ces derniers transparaît dans les airs de ballet, d'une grâce mélodique souriante et d'une grande variété d'inspiration, dans les chœurs, d'une écriture encore polyphonique, et dans les meilleurs airs, pleins de vie et d'une déclamation sobre et expressive. Repris un an avant la mort de Rameau et cinq ans après l'apparition des premiers opéras-comiques de Monsigny et de Philidor, *Scanderberg* apparaît comme une dernière manifestation de la tragédie lullyste, où le

style d'opéra-comique se laisse pressentir, notamment dans la contredanse du cinquième acte, sans rompre l'unité de l'ensemble.

Par son livret, voire par son esthétique, *Scanderberg* s'inscrirait comme une œuvre de transition, et, peut-être, comme la préfiguration la plus ancienne de l'opéra historique romantique. Le même sujet devait être traité en Italie et de nouveau en France, en 1783, par le Comte de Lacépède, dans un opéra qui ne fut jamais représenté et dont nous n'avons pu trouver trace. On suppose toutefois que le livret était le même, mais que la musique, elle, s'inspirait plutôt des opéras de Gluck.

Frédéric ROBERT.

LA BIBLIOTHÈQUE MUSICALE
d'un amateur éclairé de Madrid : LA DUCHESSE-COMTESSE DE BENAVENTE, DUCHESSE D'OSUNA (1752-1834)

par Nicolas-Alvarez SOLAR-QUINTES et Yves GÉRARD (1)

Dona Maria-Josefa de la Soledad Alonso-Pimentel, seule descendante de la maison de Benavente, avait épousé l'unique héritier de la vieille famille d'Osuna. Leur nom, leurs titres, deux fortunes immenses et leur situation sociale avaient obligé les époux à tenir salon ouvert dans les somptueux palais de la « Puerta de la Vega » ou de l'« Alameida ». La culture et le raffinement des goûts de la duchesse, son amour des arts en général et de la musique en particulier, avaient rapidement transformé les réunions officielles en soirées ouvertes aux personnalités les plus distinguées d'Espagne et de l'étranger.

Grande rivale de la Duchesse d'Albe, la duchesse de Benavente lui avait disputé les écrivains Tomas de Iriarte et Ramon de la Cruz, les musiciens Lidon et Boccherini, le peintre Goya et jusqu'au plus fameux toréador de l'époque, Romero. Elle n'avait pas hésité à soutenir la cause de l'art italien — à une époque où les critiques commençaient à ne pas lui être épargnées — et à diffuser les idées des Encyclopédistes français, dans un pays où la censure restait toute-puissante. Il faut souligner que la duchesse connaissait la société et la vie parisienne d'une manière qui étonne, aujourd'hui encore. Car, non seulement elle avait noué des relations avec des artistes et des savants parisiens — et un séjour à Paris de 1799 à 1800 ne fit que renforcer ces liens —, mais elle se procurait les dernières nouveautés de Paris, de Londres et de l'Italie dans les magasins les plus connus et les mieux fournis de Paris. La correspondance de la

(1) La bienveillance de M. N.A. Solar-Quintes, membre des Archives Historiques Nationales de Madrid et collaborateur honoraire de l'Institut Espagnol de Musicologie, a permis la traduction, la refonte et la publication de ce document, découvert par lui en 1958, et qu'il nous a communiqué en 1959 (Y.G.).

duchesse (1) contient donc une infinité de renseignements très intéressants sur les artistes qu'elle connaissait et protégeait (2).

Cette protection s'étendait particulièrement à la musique. La duchesse entretenait un petit orchestre formé d'excellents instrumentistes d'origine espagnole, italienne et française. Leurs noms nous sont connus grâce aux registres de la trésorerie d'Osuna (3).

Louis Boccherini : directeur et compositeur ; Joseph Lidon ; Antoine Plaza, chanteur ; Raphael Garcia, premier violon ; Antoine Jauregui, second des premiers violons ; Emmanuel Carriles, premier des seconds violons ; Pasquale-Jean Carriles, second des seconds violons ; Gaspard Barly, premier hautbois ; François Basset, second hautbois ; Raymond Monroy, première contrebasse ; Pierre Sebastien, seconde contrebasse ; Emmanuel Julien, flûte ; Jérôme Germain, première trompette ; Gaétan Canaut, seconde trompette ; Joachim Garisuain, premier basson ; Pierre Garisuain, second basson et Raymond Herrero Sessé, accordeur du clavecin.

La plupart de ces musiciens occupaient les postes de la Chapelle Royale : la difficulté des concours pour obtenir ces emplois garantissait leur valeur. D'ailleurs, les contemporains sont unanimes à reconnaître la qualité des concerts qui se donnaient fréquemment chez les Benavente-Osuna. Les programmes de ces manifestations étaient, jusqu'à présent, inconnus. Un inventaire, établi en 1824 et découvert en 1958, nous renseigne sur les archives musicales d'où l'on tirait les œuvres exécutées en public : presque deux mille œuvres y sont cataloguées. La duchesse avait rassemblé des compositions pour toutes sortes de fêtes profanes et religieuses, pour le théâtre et le ballet, pour les concerts symphoniques et beaucoup de musique de chambre. Le répertoire est assez vaste et en accord avec les goûts de l'époque. La transcription de cet inventaire donne une idée complète de son importance.

Index des œuvres gardées dans deux armoires et qui composent la musique vocale et instrumentale de la Excma. Sra. Duchesse-Comtesse de Benavente (1824).

PREMIÈRE PARTIE. L'ÉTAGÈRE GRANDE

1) Planche supérieure.

A. Liasses numérotées.

— Haydn : 36 symphonies marquées avec les numéros de 1 à 24 et de 31 à 42.

(1) Condesa de Yebes, *La condesa-duquesa de Benavente. Une vie à travers la correspondance.* Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

(2) Cf. Aussi N.A. Solar-Quintes, *Les relations de Haydn avec la Maison de Benavente ; Nouveaux documents sur Luigi Boccherini ; Manuel Garcia intime ; Saverio Mercadante en Espagne et au Portugual : sa correspondance avec la duchesse de Benavente,* in Anuario Musical, Barcelona 1947 et 1952.

(3) Osuna. Lettres : liasse 390, n° 6 (1787).

— Haydn : 6 trios.
— Haydn : 14 quatuors.
— Huber : 6 quatuors.
— Iriarte : 4 symphonies.
— Kozeluch : 6 symphonies.
— Monroy : 6 symphonies.
— Ponzo : 5 quintettes.

B. Liasses sans numéros.
— Menuets et contredanses de divers auteurs.

C. Musique détachée.
— Aspelmayer : 1 symphonie imprimée.
— Boccherini : 6 symphonies dédiées à l'Infant Don Louis (1775).
— Boccherini : 6 symphonies dédiées, les cinq premières au Sérénissime Infant Don Louis, et la sixième à la Comtesse de Benavente (1782).
— Boccherini : 2 symphonies dédiées à la Comtesse de Benavente (une de 1787, une autre sans date).
— Boccherini : 1 symphonie marquée avec le nº 2 et dédiée à Don Louis.
— Boccherini : 4 symphonies, imprimées, marquées avec les nºs 3, 4, 5 et 6 et avec la même dédicace.
— Haydn : 7 symphonies marquées avec les nºs 25, 27, 28, 40, 43, 44 et une sans nº.
— Haydn : 4 symphonies imprimées dont une avec le nº 46.
— Pleyel : 3 symphonies.
— Rossetti : 3 symphonies imprimées.

2) Planche du milieu. Musique reliée avec du carton vert jaspé.

A. Liasses numérotées.
— Abel : 6 quatuors.
— Canales : 6 quatuors.
— Davaux : 6 quatuors.
— Haydn : 23 symphonies.
— Haydn : 30 quatuors.
— Haydn : 6 trios.
— Hummel : 6 quatuors.
— Leduc l'aîné : 6 trios.
— Monroy : 6 ouvertures.
— Monroy : 6 quatuors.
— Ponzo : 5 ouvertures.
— Ponzo : 6 quatuors.
— Ponzo : Chansons avec plusieurs instruments.

B. Liasses sans numéros.
— Boccherini : 24 quatuors (6 de 1761, 6 de 1769, 6 de 1770, 6 de 1772).
— Boccherini : 6 trios (1766).
— Boccherini : Un grand concert.

C. Musique imprimée.
α) Liasse 1re qui contient les quatre œuvres suivantes :
— Dalayrac : *La Matinée de Catinat.*
— Dalayrac : *La Maison à vendre.*
— Fai : *Clémentine ou la Belle-mère.*
— Lebrun : *Marcelin.*
β) Liasse 2e qui contient les quatre œuvres suivantes :
— Dalayrac : *Adolphe et Clara ou les deux prisonniers.*
— Gaveaux : *Le trompeur trompé.*
— Gaveaux : *Le locataire.*
— Plantade : *Zoé.*

γ) Les œuvres suivantes sont détachées :

— Jeu philarmonique, mis dans deux tables pour composer, au moyen de deux dés, un nombre infini de valses pour la guitare, sans connaître la composition, par Don Antoine Nava.
— Grande scène : trio et quintette du mélodrame tragique *Il Maometto*, de Winter.
— *De l'intrigue aux fenêtres*. Rondocino avec accomp. de pianoforte, par Nicolo.
— 3 quatuors pour deux violons, alto et basse, par Haydn.
— 12 menuets et 2 passe pieds avec ses menuets pour deux violons et basse, par Monroy.
— *Ariadne dans l'isle de Naxos*. Cantate à voix seule avec accompagnement de pianoforte, par Haydn.
— Trois Sonates pour clavecin ou piano forte avec accompagnement de flûte et violoncelle, par Pleyel.
— Psalmodie organique. Recueil de vers de tous les tons composé par le R.P. Fray Pierre Carrera y Lanchares.
— Additions à la Psalmodie organique. Versets des tons 1er, 2e et 4e, sans basse et ceux du dernier, avec extension en forme de Sonates, par le même.
— Amusement instructif pour Forte piano, composé de 38 valses, par un professeur de cette cour.
— Amusement instructif pour Forte piano, composé de 48 contre-danses, par le même.
— Ouverture et airs du Chapitre second (*sic*). Musique de Solié, arrangés pour le Piano forte.
— *Sei Notturni* ou petits duos italiens, à voix égales avec des paroles italiennes et françaises et un accompagnement de Harpe ou Forte Piano, *ad libitum*, par Langlé.
— Monument consacré à la tendresse maternelle, ou recueil de petits Airs, avec accompagnement de Piano ou Harpe, par Bidou. 4 exemplaires.
— Six Allemandes à plusieurs instruments, composées par Jean Vanhall.
— Pot pourri des plus jolis Airs nouveaux, arrangé pour le Piano, par Ouvray.
— Ouverture du *Calife de Bagdad*. En partition.
— Œuvres diverses de Musique pour le Forte Piano ou Harpe, par le Citoyen Beauvarlet-Charpentier.
— Deux Chansons, avec accompagnement de Forte Piano, dédiées aux amants de la musique, par Nielfa.
— *Oppressa mi sento*. Rondeau avec accompagnement de Piano Forte, par Nasolini.
— *Dei clementi*. Cavatine avec accompagnement de Piano Forte, par Nasolini.
— Polonaise et Rondeau, de Viotti, varié pour le Forte Piano, par Pleyel.
— Romance d'*Ariodant*, par Méhul, *Femme sensible*.
— *Pria che spunti in Ciel l'aurora*. Aria de Cimarosa, nel *Matrimonio Segreto*.
— Ouverture de *Demophon*, par Vogel, arrangée pour le Clavecin ou Forte Piano avec Violon et Basse, par Adam.
— Ouverture des *Deux Prisonniers*, arrangée pour le Clavecin ou Piano Forte, par Carbonell.
— Quintetto, per due Violini, due Viole et Violoncello, da Pleyel.
— Dodeci Minuetti par diversi instrumenti, da Pleyel.
— Œuvre de Musique d'Arias italiennes, avec accompagnement de Guitare, par Vidal. 2 exemplaires.
— *Vederlo sol bramo*. Duetto nella *Griselda*, de Paer.
— *Aimable et belle*. Rondeau d'*Adolphe et Clara*, arrangé pour le Piano Forte.
— *A lei che adoro*. Aria nella *Griselda*, de Paer.
— *Giornale di Musica vocale Italiana*, di Ricordie ; Festa composta di Cavatine, Arie, Rondo, Duetti e Terzetti, et, in piena Partitura unitamente all'accompagnamento di Piano Forte.

— Tre Sonate, per il Clavicembalo o Forte Piano con un Violino e Violoncello, de Haydn.
— *La Alegria publica.* Marche à grand Orchestre, composée et arrangée pour Forte Piano, à quatre mains, par Sigismond Neukomm.
— Hymne Martial, dédié à S.M. la Reine d'Espagne, par le même auteur.
— *Ah confida ad altra mano.* Duetto nel Melodramma tragico *Il Maometto*, de Winter.
— *Otello.* Gran Ballo Tragico inventato e posto sulla scene del Rl. Teatro alla Scala, dal Sig^r^ Salvatore Vigano, ridotto per Cémbalo solo.
— *Pieta del mio dolore.* Cavatine nel *Faiello de Coccia.*
— Trois Quatuors, deux à Flûte, Violon, Alto et Basse, et un à Flûte, deux Violons et Basse, par Schmittbauer.
— Premier Cahier. Musique pour Forte Piano : Un Rondeau, une Sonate, un Adagio avec son Allegro, et une Marche ; une Sonate avec accompagnement de Violon, et un Trio id. de deux Violons, composé par Maria de los Martires Garcia Quintana.
— Rondeau des *Visitandines*, avec accompagnement de Piano ou Harpe.
— *Chanson du Montagnard d'avvergne* (*sic*), par Langlé, avec accompagnement de Piano Forte.
— *Felice Pastorella.* Aria degli *Schiavi per amore*, de Paisiello.
— Un petit cahier de pièces petites, pour Forte Piano, de Antoine André.
— Ouverture de *Blaise et Babée*, arrangée pour le Clavecin ou le Piano Forte, avec accompagnement de Violon, par Fodor.
— Premier Quadrille, et une Grande Valse sur des motifs de Rossini, pour le Forte Piano, arrangées par Lemoine.
— *La Serenade.* Barcarole Vénitienne, arrangée pour le Piano Forte, par Gail.
— Sei Sonate per Violino solo e Basso, di Nardini.
— Deuxième Duo, pour la Harpe et le Forte Piano, ou pour deux Pianos, par Boieldieu.
— Rondeau et Airs des *Visitandines*, avec accompagnement de Forte Piano ou Harpe.
— Sept Chansons françaises. Il manque la couverture et les dernières pages.
— Raccolta di dodici Minuetti, composti dal Sig^r^ Santo Trento.
— Air de *La Molinarella*, avec accompagnement de Forte Piano.
— Menuet Funèbre, pour Forte Piano, à la mort de l'Infant Don Antonio, par Raphael Compta.

3) Planche inférieure. Musique reliée avec du carton vert jaspé.

A. Liasses numérotées.

— Barni : 3 quatuors pour deux violons, alto et violoncelle.
— Boccherini : 30 quintettes (12 de 1771, 6 de 1772, 6 de 1773 et 6 de 1775).
— Brunetti : 6 sextuors.
— Davaux : 6 quatuors concertants pour deux violons, alto et basse. Chaque instrument relié à la Romaine et il manque la basse.
— Haydn : 6 quatuors.
— Stamitz : 13 symphonies.

B. Livres reliés en demi-reliure.

— *Le Grand Devin.* Opéra en un acte, par Berton.
— *Chapitre second.* Opéra comique en un acte, par Solié.
— *Fanny Morna ou l'Ecossaise.* Drame lyrique en trois actes et en prose, par Persuis.
— *Les Confidences.* Opéra en deux actes, par Nicolo.
— *Le Château de Montenero.* Comédie en trois actes et en prose, par Dalayrac.
— *Léheman ou la Tour de Neustadt.* Opéra en trois actes, par Dalayrac.
— *Le Major Palmer.* Opéra en trois actes, par Bruni.
— *Le Concert interrompu.* Opéra comique en un acte, par Berton.
— *Marcelin.* Opéra en un acte et en prose, par Lebrun.
— *Zoë ou la pauvre petite.* Opéra en un acte, par Plantade.

— *Léonore ou l'amour conjugal.* Un fait historique espagnol, en deux actes, par Gaveaux.
— *Les deux Savoyards.* Comédie en un acte, par Dalayrac.
— *Adolphe et Clara ou les deux Prisonniers.* Comédie en un acte et en prose, par Dalayrac.
— *Le Trésor supposé ou le danger d'écouter aux portes.* Comédie en un acte et en prose, par Méhul.
— *Palma ou le Voyage en Grèce.* Opéra en deux actes, par Plantade.
— *Les promesses de mariage ou la Suite de l'épreuve villageoise.* Opéra Bouffon en deux actes et en vers, par Berton.
— *Une heure de mariage.* Comédie en un acte et en prose, par Dalayrac.
— *Un quart d'heure de silence.* Opéra comique en un acte, par Gaveaux.
— *Le Bouffon et le Tailleur.* Opéra comique en un acte, par Gaveaux.
— *Le Médecin Turc.* Opéra Bouffon en un acte, par Nicolo.
— *La Romance.* Opéra en un acte, par Berton.
— *Le Diable en vacances ou la suite du Diable couleur de Rose.* Opéra sérieux et comique en un acte, par Gaveaux.
— *Milton.* Opéra in un atti e in prosa, da Spontini. Il y manque les dernières pages.
— *L'intrigue aux fenêtres.* Opéra. Il manque la couverture.

C. Livres reliés en pâte verte, imitation maroquin.
— *Corisandre.* Opéra-ballet, par Langlé.
— Traité de la Basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la Composition, par Langlé.
— Recueil anacréontique, composé de romances, pastorales et vaudevilles, formant 36 numéros pour le piano-forte ou harpe, avec accompagnement, *ad libitum*, soit de Flûte, violon, clarinette, cor, basse ou basson, par Langlé.
— Œuvres de musique d'arias italiennes, avec accompagnement de guitare, par Vidal.

Sur les livres placés verticalement sont mis horizontalement les suivants, reliés en demi-pâte :
— Deux livres étiquetés : *Il crociato in Egitto.* Musique de Meyerbeer.
— Un autre intitulé : *Feuille Filarmonique.*
— Un autre sans étiquette, qui contient un thème sur *Il crociato in Egitto* et la symphonie de *Sémiramis*, de Rossini, pour forte piano.

IIe PARTIE. L'ÉTAGÈRE PETITE

1) Caisson 1er.

A. Liasses.

— Anonymes	: menuets et contredanses .
— Anonyme	: un concert.
— Anonyme	: une partition en petit papier, d'un opéra dont le titre et l'auteur sont inconnus.
— Aspelmayer	: quatuor.
— Barbella	: Duetto à deux violons.
— Barbella	: un largo composé par Nardini et diminué par Barbella.
— Barbella	: *Ninna nonna per dormire*, duetto pour violon et basse.
— Barbella	: Minuetto scordato.
— Boccherini	: 6 quintettes de 1779, 6 quintettes de 1780, 6 quartettinos de 1781 et le Concert 1er, tous dédiés à l'Infant Don Louis.
— Boccherini	: 6 quintettes de 1786, 3 quintettes de 1786, tous dédiés à la Comtesse de Benavente.
— Boccherini	: 10 menuets expressément écrits pour la Comtesse de Benavente (1787).
— Boccherini	: 1 quatuor et 1 sextuor de 1787.
— Brunetti	: menuets et contredanses pour deux orchestres.
— Brunetti	: 22 sonates pour violon et basse.
— Brunetti	: 10 duos pour deux violons.

— Brunetti : 6 sextuors composés expressément pour le Duc d'Osuna.
— Giardini : 12 sonates pour violon et basse.
— Montali : 3 trios pour deux violons et basse.
— Monroy : Trio pour le concours de contrebasse à la Chapelle Royale de Sa Majesté.
— Tartini : Sonate pour violon solo et basse.

B. Liasses de partitions détachées.
— *Per queste amare lagrime.* Aria de Portogallo.
— *Troppo ingiusto amor.* Aria (sans le nom de l'auteur).
— *Qual orror.* Terzetto, de Giordaniello.
— *Abelardo et Eloisa.* Cantata a due voci, de Paer.
— *Mi parea a notte oscura.* Aria (sans le nom de l'auteur).
— *Dal mio cor sperate in vano.* Aria, de Lamaria.
— *Darli di Madre amante.* Cavatine, de Brunetti Pisano.
— *Oh fortunato istante.* Polacca, de Federici.
— *Io vi lascio.* Aria. Deux copies, chacune dans un différent ton.
— *Nel bel volto amato bene.* Rondo, de Andreozzi.
— *Fils aimé, avez-vous présent.* Aria, de Cimarosa.
— *Il mio cor gli affetti miei.* Aria, de *id.*
— *Partiro dal caro bene.* Rondo (sans le nom de l'auteur).
— *Se tu veder potessi.* Duetto, de Brunetti Pisano.
— *La tua bella s'avvicina.* Aria, de Brunetti.
— *Il mio garzon il pifaro suonava.* Cavatina e Duetto, de Paisiello.
— *Per pieta ma dove, oh Dio,* Aria (sans le nom de l'auteur).
— *Cantate à Clori,* pour Mademoiselle d'Osuna, par Langlé.
— Douze Menuets. (Sans aucune annotation).
— *Alle vesti ed all'aspetto.* Aria, de Portogallo.
— *Piano un po.* Aria (sans le nom de l'auteur).
— *Donne, donne il vostro sesso.* Aria (sans le nom de l'auteur).
— *Caro consorte amato.* Aria, de Cherubini.
— *Povero cuor per che.* Romance (sans le nom de l'auteur).
— *Prudente mi chiedi.* Aria (sans le nom de l'auteur).
— *Sérénade,* de Tozzi.
— *Se non ti moro allato.* Duetto, de *id.*
— *L'alba chiara il sol nascente.* Aria, de Fabrizzi.
— *Dei pietosi in tal momento.* Rondo, de Brunetti. Il y a des parties détachées.

C. Une liasse d'œuvres instrumentales détachées.
— Volate di note musicali per ben suonare il violino, dal Sigr Barbella.
— *Omba adorata aspetti.* Rondo (sans le nom de l'auteur).
— *Al mio ben che m'innamora.* Rondo, de Caruso.
— *Parli di figlia amante.* Cavatina (sans le nom de l'auteur).
— *Che faro senza il mio bene.* Aria (sans le nom de l'auteur).

D. Une liasse de musique vocale avec accompagnement de forte-piano.
— *Quanto e grave il mio tormento.* Aria, de Cimarosa.
— *Alla mia bella ingratto.* Aria, di Marcello da Capua.
— *Sul piu bello del mio sposalizio.* Cavatina, di Butini.
— *Quelle peur me décourage.* Aria (sans le nom de l'auteur).
— *Qual tetro orror m'assale.* Terzetto, di Federici.
— *Quel sembiante quello sguardo.* Terzetto, de Rossini.
— *Ceci c'est fait, moi je me marie.* Cavatine (sans le nom de l'auteur).
— Sei duetti, d'Isouard.
— *Ah, son questi i preziosi momenti.* Cavatina, de Christiani.
— *Fermati ingrato.* Trio extrait de l'*Ariane,* d'Adam.
— *Séguedilles et Chansons,* par Michel Lopez Remacha.
— *Malheureux, à quoi te résouds-tu ?* Aria (sans le nom de l'auteur).
— *Abelardo ed Eloisa.* Cantate a due voci, de Paer.
— *O meu, coraçao me diz.* Modinha (sans autre annotation).
— Sei cavatine (sans autre annotation).

— *Le premier regard de Fanny.* Romance (sans le nom de l'auteur).
— *Saper bramate.* Cavatine pour Mademoiselle d'Ossuna.
— Couplets de *Zétulbe* (sans aucune annotation).
— *Perfida Clori.* Canone a tre voci, de Cherubini.
— Un cahier de solfège (sans le nom de l'auteur).
— Air de *La folle soirée*, par Dalayrac.
— *Le bien aimer.* Air français, de Garpe.
— Un cahier de chansons françaises (sans aucune annotation).
— Canzonette del Signor Cavalier Don Michel La Grua, marquis de Branciforte, amateur.
— Couplets de l'opéra *L'espièglerie* (sans le nom de l'auteur).
— Boléros (sans aucune annotation.)
— Douze Duos, de Asioli.
— Due canzonette, de Moisi.

E. Une liasse de musique instrumentale de Forte-piano.
— Ouverture du *Prisonnier* (sans le nom de l'auteur).
— Un cahier de petites pièces (sans le nom de l'auteur).
— Un livre de sonates (sans aucune annotation).
— Variations (*id*).
— Sonate (*id.*).
— Leçons de solfège pour François et Pierre Giron y Pimentel.
— Ouverture, de Vernier.
— Ouverture des *Deux prisonniers*, par Dalayrac, arrangée pour le piano-forte, par Carbonell.
— Rondeau pour Forte Piano et orchestre, par Hergen.
— Douze variations, de Mozart.
— Sonate à quatre mains, par Kozeluch.
— Sept variations, par Kirmair.
— Fantaisie pour forte-piano ou clavecin ou orgue, de Haydn.
— Variations (sans aucune annotation).
— Menuet (*id.*).
— Menuets avec les trios et coda (*id.*).
— Polonaise (*id.*).
— Sonate marquée avec le n° 6, opera prima (sans aucune annotation).
— Sonate, pour le clavecin, avec accompagnement de violon et violoncelle *ad libitum*, par Eichnez.
— Une Sonate (sans aucune annotation).
— Une Polonaise (*id.*).
— Rondeau, de Pleyel.
— Rondeau. de Haydn. Dansé dans le Théâtre de Madrid.
— Valse pour forte-piano, dédiée à l'Illustre et Royal Corps des Gardes du Corps, par Joseph Rodriguez de Leon.
— Dix Sonates, de Haydn.

2) Caisson 2e.
— *I fratelli ridicoli.* Opéra en deux actes, de Gazzaniga. Partition.
— *Il Barbiere di Siviglia.* Opéra en deux actes, de Paisiello. Partition et parties détachées.
— Partition d'une œuvre dont les personnages sont Guinone, Pallade, Giove et Marte (sans nom d'auteur, ni titre).
— *L'Etranger.* Zarzuela de Ponzi, en deux actes. Partition et parties détachées.
— *A moins que ne l'espère le lévrier, saute le lièvre.* Tonadilla à trois voix, par Laserna.
— *L'Hôtelière subtile.* Opéra en deux actes (sans nom d'auteur).
— *L'Italienne à Londres.* Opéra en deux actes. Partition (sans nom d'auteur).
— *Laurence la petite enfant trouvée.* Opéra composé par François Capmany et dédié au Duc d'Osuna, don Pierre Giron.
— *La Frascatana.* Opéra en trois actes (sans nom d'auteur).
— Un livre de musique pour Forte-piano (sans autre annotation).
— Six quatuors instrumentaux en partition (sans nom d'auteur).

— Vingt-quatre duetti, avec accompagnement de piano-forte, de Asioli.
— Trois sonates pour clavecin ou forte-piano avec accompagnement de flûte et violoncelle, par Pleyel.

3) Caisson 3e.
— Partition d'un opéra intitulé *La Festa della Rosa* (sans nom d'auteur).
— *Torvaldo et Dorliska*, de Rossini.
— *La Donna du Lac*, de Rossini.
— *La Clotilde*, de Coccia.
— Figures de contre-danses, traduit du français en espagnol (sans nom d'auteur).
— *Les Folies Parisiennes.* Collection de contre-danses et valses, par Pixis, pour deux violons et basse (quatre cahiers).
— *Le Caprice des Parisiennes.* Collection de contre-danses et valses, par Constantin, pour deux violons et basse (trois cahiers).
— Collection de valses, par Masarnau et Moscheles, pour 2 violons et basse.
— Une collection de contre-danses et valses pour forte-piano (sans aucune annotation).
— Une collection de contre-danses et valses pour deux violons (*id.*).
— *Invocation au Sacré-Cœur de Jésus par la Reine d'Espagne.* Musique de Madame B.H.R. Louise de P. de Bessieres, pour piano.
— Feuille Philarmonique, ou Recueil des meilleurs morceaux des opéras italiens avec accompagnement de piano. Cinq cahiers (sans nom d'auteur).
— *Les charmes de Paris.* Rondeau brillant pour le forte-piano, par Moscheles.
— Thème danois, par M. le Comte Maurice Ditrichstein, pour piano.
— Une collection de Polonaises pour piano et violon (neuf cahiers), de Valses et contredanses pour piano (huit cahiers).

4) Caisson 4e. Musique religieuse.
— *Stabat Mater*, à 4 voix, dédié à la Comtesse de Benavente, par Delgado.
— Messe, dédiée à la Duchesse d'Osuna, composée par Capmany.
— *Miserere*, à 4 voix, de Sarti.
— *Id. id.*, de Marianne Martinez.
— *Le Sette Parole.* Oratorio, de Haydn.
— *Stabat Mater*, à 3 voix, de Inzenga.
— *Messa a due Cori*, de Pergolesi.
— Répons de défunts, de David Pérez.
— Office des morts, à 8, par Emmanuel Doyagüe. Partition et parties détachées.
— *Libera me Domine.* Répons, de David Pérez. Partition et parties détachées.
— Psaume 50, à trois voix, de Fioravanti. Partition et parties détachées.

5) Caisson 5e. Musique religieuse (suite).
— Messe à 8 voix, par Joseph Lidon, dédiée à la Comtesse de Benavente (partition et parties séparées).
— Messe à 3, de Abril (partition et parties séparées).
— Messe à 8, de Monroy (parties détachées sans partition).
— Messe à deux chœurs, de Paisiello (partition et parties détachées).
— Messe à 4 voix, de Kraft (partition et parties détachées).
— Lamentation première (sans nom d'auteur).
— *Incipit Lamentatio*, à 12, par Ortell (parties détachées, sans partition).
— Répons à 8, avec violons superposés, pour la procession du Corpus, par Fray Ignace Ramoneda (parties détachées).
— Messe à 8, par Duron, avec accompagnement de Basse (parties détachées).
— Répons pour le Saint-Sacrement, à 8, par Joseph Lidon (parties séparées).
— *Beatus vir.* Psaume de Vêpres, à 8, par Diego Martin (parties détachées).
— Messe à 8 avec violons et trompettes, et sans eux, par Moya (parties détachées).
— Hymne à 8 pour la Fête des Saintes Reliques, par Durango (parties détachées.

— *Dixit Dominus*. Psaume de Vêpres, à 8, par Diego Martin (parties détachées).
— Messe à deux chœurs, de Paisiello. Partition inutilisée pour avoir été copiée nouvellement.
— Messe à deux chœurs, de Michel Haydn (partition et parties détachées).
— Messe, de Brunetti (parties détachées).
— Messe à 4, de Paer (partition).
— Messe à 4, de Joseph Haydn (parties détachées).
— Messes à 4 et à 8 (sans nom d'auteur).
— *Miserere* à 5, de Jommelli (partition et parties détachées).
— *Stabat Mater*, de Pergolese (grande partition, petite partition et parties détachées).
— *Libera me Domine*. Répons pour les défunts (sans nom d'auteur).
— *Salve Regina*, de Medina (partition et parties détachées).
— *Ingredere in Sanctam Ecclesiam*. Motet (sans nom d'auteur).
— *O salutaris hostia*. Motet, de Kraft (partition).
— *O salutaris hostia* à 3 voix sans accompagnement, par Rousseau, Lais et Cheron.
— *Lauda Sion Salvatorem*. Motet (parties détachées, sans nom d'auteur).
— Offertoire à 5, de Juan Prenestrina (*sic*), pour les dimanches de Septuagésime, 2e, 3e et 4e de Carême, pour le Mercredi-Saint et la Passion (parties détachées).
— Villancicos de Noël, à une et deux voix.

6) Caisson 6e. Une liasse de quatre œuvres qui composent un jeu de Vêpres.
— *Dixit Dominus*. Psaume à 4, de Bonfichi (partition et parties séparées).
— *Beatus vir*. Psaume à 4, de Gazaniga (*id.*).
— *Laudate pueri Dominum*. Psaume à 4, de Gazaniga (*id.*).
— *Iste Confessor*. Hymne à 4, de Pacheco (*id.*).

***

Les auteurs de l'inventaire notent qu'en 1791, la Duchesse d'Osuna avait déjà fait rédiger un *Index des ouvrages de musique qui composent sa bibliothèque*. Cet index, perdu, ne peut donc nous renseigner sur l'état du goût musical à la fin du XVIIIe siècle. Par contre, il reste un gros *Inventaire de chansons populaires d'Espagne*, établi de 1855 à 1860. Est-ce le hasard d'une commande ou le signe d'une évolution du goût ? Toujours est-il que c'est l'époque où les cercles cultivés de l'Espagne, libérés des mirages de l'art français et italien, cherchent à renouer avec la tradition des divers folklores nationaux.

N. A. SOLAR-QUINTES.
Yves GÉRARD.

Les MUSICIENS de VERSAILLES
à travers les minutes notariales de LAMY
versées aux Archives Départementales de Seine-et-Oise

par Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT

Le nom de Versailles évoque tout un monde de musiciens, grands et petits, médiocres ou géniaux, qui tournent autour des sous-maîtres de la Chapelle, des surintendants de la Chambre, du Grand Ecuyer de l'Ecurie, et qui participent à la vie musicale de la Cour, qu'ils soient ou non « ordinaires de la Chapelle, de la Chambre », ou vétérans, ou bien qu'ils ne portent aucun titre, prouvant par là qu'ils ne sont pas encore « officiers », c'est-à-dire qu'ils ne sont pas affectés à l'une des institutions musicales du moment. En grande partie, ils habitent la nouvelle ville. Louis XIV leur a donné au Parc-aux-Cerfs une « place à bâtir ». Ils vivent donc non loin du château, même si certains d'entre eux ont gardé un logement à Paris. En conséquence, c'est devant l'un des notaires de Versailles qu'ils passent ces actes de la vie courante qui nous permettent de les mieux connaître, de pénétrer leur existence, de distinguer leurs difficultés, de les voir évoluer dans le milieu social qui est le leur.

Les Archives Départementales de Seine-et-Oise détiennent pour l'heure d'une part des archives du Bailliage de Versailles, d'autre part les minutes des quatre notaires qui ont exercé leur charge à Versailles (1). Ces différentes sources éclairent d'un jour assez neuf la vie de ces dynasties d'artistes qui ont travaillé pour le bon renom de la musique royale. Nous avons pris le parti de dépouiller ces divers fonds pour les années 1682-1733 et d'amasser en cette revue une documentation qui doit permettre un jour d'aboutir à un travail d'ordre synthétique sur *Les Musiciens du Roi* (2). Si nous comptons publier dans notre prochain fascicule tous les actes extraits du Greffe du Bailliage, il nous plaît de donner cette année une analyse des minutes passées devant le notaire Lamy.

Près de deux cents actes sont représentés dans les pages qui suivent. Ils amoncellent quantité de menus faits concernant la vie quotidienne des artistes du Roi : comptes familiaux, baux à loyer, inventaires après décès, contrats, apprentissages, transactions, ventes, procurations, obligations, certificats, renonciations ou séparations de biens. Cette trame d'indications multiples, et qui paraissent souvent insignifiants, finit par tracer un fond de décor d'une diversité qui est à l'échelle de la vie de tous les jours. Sur le devant de la scène passent et repassent les membres de ces dynasties, les Philidor, les Chevalier, les Le Roux, les Pièche, les Huguenet, les Arnoux, les Charpentier, qui de père en fils, d'oncle à neveu, servent le Roi dans le même instrument, ou du moins les mêmes disciplines. Ils cherchent d'abord à se loger ou à construire ; ils se marient ; ils dotent leurs enfants ; ils meurent et l'on trace un relevé de leurs biens ; ils achètent ou vendent leur charge ; ils se séparent de leurs épouses ; ils gèrent leur fortune mobilière ou immobilière ; certains ont des terres dans la Brie, le Maine ; d'autres attendent des places à Versailles : ce sont les « maîtres à danser », les maîtres de clavecin qui ne sont pas encore officiellement entrés

(1) Cf. J. Levron et N. Dufourcq, *Les sources de la musique à Versailles*, XVIIe siècle, n° 34, mars 1957, p. 42.

(2) Marcelle Benoit tient en préparation une thèse de doctorat d'université sur *Versailles et les musiciens du Roi*: 1661-1733, qui doit prochainement voir le jour dans cette collection.

dans la musique du Roi. De 1715 à 1722, ils désertent Versailles pour rentrer à Paris, puisque le Régent vit aux Tuileries. En 1722, avec Louis XV, ils regagnent Versailles. Et les difficultés financières de reprendre ; et les chicanes de recommencer ; et les logements à reconstruire ; et les enfants de naître et à placer... La fille de François Couperin ne manque pas à l'appel.

Mais chaque famille, chaque dynastie garde son notaire, son étude. Et l'on ne s'étonnera pas de ne pas trouver ici les noms que certains pouvaient attendre. Un Delalande ou un Campra n'ont pas été les clients de Lamy. En revanche, la famille Philidor — sur laquelle nous comptons donner dans cette collection un ouvrage collectif — est ici abondamment représentée. Ont été éliminés de ce recensement les quelques quarante actes concernant les Marchand, qui ont été utilisés dans les deux articles consacrés à ces musiciens (1) ; à moins que les Marchand ne soient mentionnés que subsidiairement dans un document se rapportant à un de leurs collègues.

Une fois dépouillées les quatre études versaillaises et le Bailliage de Versailles, on souhaite que tout ce monde hétéroclite appelé à chanter la louange de Dieu, à stimuler les appétits musicaux du Grand Roi, apparaisse sous son véritable jour et dans cette unité qu'ont su leur imposer sous-maîtres, maîtres, surintendants, compositeurs, qui, après avoir joui de la sympathie du monarque, ont réussi à faire rayonner à Versailles ou au-delà des frontières, les accents d'une musique dont l'Europe entière s'est nourrie.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ap. : après. — av. : avenue. — d. : denier. — dt : demeurant. — instr. : instrument. — j. d'instr. : joueur d'instrument. — l. : livre. — mt : moyennant. — o.m.r. : ordinaire de la musique du roi. — o.m.reine : ordinaire de la musique de la reine. — o.m.r. et reine : ordinaire de la musique du roi et de la reine. — r. : rue. — s. : sol (monnaie).

I. 1682, 9-VI. — *Bail* : Bourdon, maçon, loue à **Jean Gaye**, o.m.r. et valet de chambre de la dauphine, deux pièces, mt 200 l.

II. 1682, 11-VII. — *Bail* : Th. Petit, cabaretier, loue à **Jean Rebel**, o.m.r., deux chambres, r. Dauphine, mt 275 l.

III. 1682, 7-IX. — *Décharge* : **Denis Camus**, j. d'instr., reçoit 100 l. de **Michel de La Forest**, j. d'instr.

IV. 1682, 12-IX. — *Bail* : E. Roblin, hôtelier, loue à **Antoine Brossard**, o.m.r., une chambre au coin de la r. de Clagny, mt 105 l.

V. 1684, 17-IV. — *Compte portant obligation* : Comptes passés entre **André Danican Philidor**, o.m.r., et le charpentier F. Girardin, pour des travaux effectués en sa maison, r. du Bel-Air.

VI. 1684, 18-IX. — *Bail* : **André Danican Philidor**, o.m.r., loue à Th. Lesage, ouvrier, une salle et une chambre dans sa maison, r. du Bel-Air, mt 111 l.

VII. 1685, 2-IV. — *Constitution* : **André Danican Philidor**, o.m.r., vend, mt 2000 l., à **Prosper Charlot**, o.m.r., 100 l. de rente sur sa maison, r. du Bel-Air.

VIII. 1685, 4-IV. — *Quittance* : F. Girardin a reçu d'**André Danican Philidor**, o.m.r., 920 l. pour travaux en sa maison, r. du Bel-Air.

IX. 1685, 7-VIII. — *Inventaire ap. décès*, de Marie Quantais, femme de **Jean Rebel**, o.m.r., habitant r. Dauphine : trois théorbes, une épinette. Papiers : inventaire ap. décès de sa première femme, Anne Noeulesson ; contrat de mariage avec Marie Quantais ; transaction entre **Rebel** et **Huffroy de Zargue**, o.m.reine ; brevet de place au Parc-aux-Cerfs ; somme due par le roi à **Rebel** pour la pension de **Coco**, o.m.r.

X. 1685, 19-IX. — *Quittance* : L. Nipoux, maçon, a reçu d'**André Danican Philidor**, o.m.r., 1093 l., 12 s. pour travaux en sa maison, r. du Bel-Air.

XI. 1686, 2-I. — *Bail* : G. Delaroche loue à **Nicolas Hotteterre**, o.m.r., deux chambres, passage r. de la Pompe, mt 250 l.

XII. 1686, 15-III. — *Constitution* : **André Danican Philidor**, o.m.r., vend, mt 1100 l., à **Jean Marchand**, o.m.r., 55 l. de rente sur sa maison, r. du Bel-Air.

(1) Marcelle Benoit, *Une dynastie de musiciens versaillais. Les Marchand.* Recherches I, 1960 ; Recherches II, 1961-1962.

XIII. 1686, 9-VI. — *Vente* : Ch. de Bouvilliers vend à **Prosper Charlot,** o.m.r. et officier de la dauphine, une place à bâtir, mt 250 l.

XIV. 1686, 17-VI. — *Marché* : P. Fouque s'engage à livrer à **Jean Rebel,** o.m.r., des moellons pour sa maison, au Parc-aux-Cerfs.

XV. 1686, 28-VIII. — *Bail* : P. Dypy loue à **Nicolas de La Quièze,** o.m.r., un logis, r. du Vieil-Versailles, mt 1100 l.

XVI. 1686, 3-IX. — *Bail* : **André Danican Philidor,** o.m.r., loue à L. Maindestie, un logis en sa maison, r. du Bel-Air, mt 240 l.

XVII. 1686, 8-IX. — *Marché* : F. Poussin s'engage à livrer à **de La Quièze,** o.m.r., des moellons pour sa maison, au Parc-aux-Cerfs.

XVIII. 1686, 29-IX. — *Marché* : G. La Flèche promet à **Nicolas de La Quièze,** o.m.r., de clore de mur son terrain au Parc-aux-Cerfs.

XIX. 1687, 27-V. — *Transaction* : Elion, Loistron, Pierot, **Hotteterre,** o.m.r. (représenté par **Pierre Pièche,** o.m.r.), créanciers de feu **Jérôme Noblet,** o.m.r., s'entendent pour surseoir à une vente judiciaire des maisons provenant de sa succession.

XX. 1688, 22-I. — *Compte portant quittance* : Comptes entre **André Danican Philidor,** o.m.r., et T. Chevalier, maçon, pour travaux effectués en sa maison, r. du Bel-Air.

XXI. 1688, 2-IV. — *Bail* : Saisie d'une maison de **Jean-Louis Tiphaine,** o.m.r., r. de Bourbon, et sa location à Ph. Tixier.

XXII. 1688, 22-IV. — *Marché* : Marché passé entre L. Chevalier et F. Jouanée, maçons, et **Jean Rebel,** o.m.r., pour la construction d'un petit corps de logis au Parc-aux-Cerfs, mt 630 l.

XXIII. 1688, 18-XI. — *Transaction* : Transaction entre Chevalier, maçon, et **Jean Rebel,** o.m.r., pour travaux en sa maison au Parc-aux-Cerfs.

XXIV, 1688, 23-XI. — *Transport de bail* : **Nicolas de La Quièze,** o.m.r., transporte à Cl. Dubois, marchand, le bail d'une maison, r. du Vieil-Versailles.

XXV. 1688, 30-XII. — *Bail* : J. de Lacroix loue à **Nicolas de La Quièze,** o.m.r., une maison au Parc-aux-Cerfs, mt 72 l.

XXVI. 1689, 8-I. — *Bail* : **André Danican Philidor,** o.m.r., loue à G. Georges, marchand de vin, un logement dépendant de sa maison, r. du Bel-Air, mt 200 l.

XXVII. 1689, 23-III. — *Transaction* : Les créanciers de feu **Jérôme Noblet,** o.m.r. (dont **Nicolas Hotteterre,** o.m.r.), lèvent les saisies concernant deux maisons, l'une Grande-Place-du-Marché, l'autre vis-à-vis l'étang de Clagny.

XXVIII. 1689, 5-VII. — *Quittance* : L. Nipoux a reçu d'**André Danican Philidor,** o.m.r., 1007 l. pour les ouvrages de maçonnerie destinés au petit logis construit r. du Bel-Air.

XXIX. 1689, 21-VII. — *Vente de place* : **Jacques de La Quièze,** o.m.r., et Claude Cochois, sa femme, cèdent à **Charles Charpentier,** o.m.r., une place à bâtir au Parc-aux-Cerfs, mt 112 l. 10 s.

XXX. 1689, 30-VIII. — *Quittance* : F. Girardin, charpentier, reçoit d'**André Danican Philidor,** o.m.r., 419 l. 17 s. pour travaux en sa maison, r. du Bel-Air.

XXXI. 1690, 2-I. — *Vente*, par Claude Lefus, veuve de **Pierre Pièche,** o.m.r., et **Pierre Pièche,** o.m.r., leur fils, à **Augustin Jean Le Peintre,** o.m.r., de 150 l. de rente.

XXXII. 1690, 28-X. — *Quittance* : L. Billot, couvreur, a reçu 156 l., 4 s., 2 d. d'**André Danican Philidor,** o.m.r., pour travaux en sa maison, r. du Bel-Air.

XXXIII. 1691, 15-I. — *Quittance* : B. Ducor, menuisier, a reçu d'**André Danican Philidor,** o.m.r., 540 l. pour travaux en sa maison, r. du Bel-Air.

XXXIV. 1691, 7-II. — *Quittance* : Convention financière entre L. Plantat, ancien contrôleur des aides et **Nicolas Colin,** o.m.r., cautionnée par **Charles Lemaire,** o.m.r.

XXXV. 1691, 6-III. — *Constitution* : J. Potin vend à **Prosper Charlot,** o.m.r., 25 l. de rente cautionnées par une maison sise à Certrouville.

XXXVI. 1691, 21-IV. — *Vente de rente* : Huberte Oger vend à **André Danican Philidor,** o.m.r., 100 l. de rente.

XXXVII. 1691, 13-VII. — *Donation-Vente* : **Pierre Chabanceau de La Barre**, o.m.r., vend à **Antoine Bagniera**, o.m.r., un corps de logis « au terrier de Montreuil » (1).

XXXVIII. 1691, 9-IX. — *Compromis* entre G. La Flèche, entrepreneur et **Nicolas de La Quièze**, o.m.r., pour travaux à une maison au Parc-aux-Cerfs.

XXXIX. 1692, 5-II. — *Bail* : P. Collinot, jardinier de Trianon, loue à **Pierre Pièche**, o.m.r., mt 400 l., une maison avec jardin, av. de Saint-Cloud.

XL. 1692, 5-IV. — *Constitution* : **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., et sa femme, Elisabeth Hanicque, vendent, mt 100 l., à **André Danican Philidor**, o.m.r., et **Pierre Ferrier**, o.m.r., 50 l. de rente, cautionnées par une place à bâtir, av. de Saint-Cloud, acquise du marquis de Sourches.

XLI. 1692, 9-IV. — *Marché* : Marchés passés par **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., avec J. Roussel, charpentier, L. Nipoux, maçon, pour travaux en sa maison, av. de Saint-Cloud.

XLII. 1692, 10-IV. — *Marché* : Marché passé par **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., avec P. Bouche, serrurier, pour la même maison.

XLIII. 1692, 10-IV. — *Compte* passé entre **Claude Ferrier**, o.m.r., (à la suite de la mort de son épouse) et son fils **Pierre Ferrier** : de ces comptes, le père déduit ce qu'il a dépensé « pour le perfectionnement a la musique de jouer des instrumens, a quoy ayant si bien reussy que ledit sieur [Cl.] Ferrier pere lui [à Pierre] a donné démission de sa charge... », **André Danican Philidor**, o.m.r., étant témoin.

XLIV. 1692, 16-IV. — *Continuation de marché* : L. Nipoux continue, pour **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., des travaux en sa maison, av. de Saint-Cloud.

XLV. 1692, 7-VII. — *Quittance* : M. Deltour, charpentier, reçoit 200 l. de **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., pour travaux en sa maison, av. de Saint-Cloud.

XLVI. 1692, 7-VIII. — *Constitution* : **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., et son épouse, Elisabeth Hanicque, vendent, mt 600 l., à **André Danican Philidor**, o.m.r., 30 l. de rente (rente rachetée le 6-III-1697 par **Gilles Bossard**, o.m.r., suivant l'inventaire de **Jacques Danican Philidor** du 17-VIII-1708).

XLVII. 1692, 14-VIII. — *Quittance et obligation* : G. Maillard, entrepreneur, successeur de Nipoux, a reçu 1527 l. 17 s. de **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., pour travaux en sa maison, av. de Saint-Cloud, somme pour laquelle il a emprunté 1000 l. à **Jean Laubier**, fifre de la Grande Ecurie, et 500 l. à **André Danican Philidor**, o.m.r., son frère.

XLVIII. 1692, 21-VIII. — *Quittance* : P. Bouche, serrurier, a reçu de **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., 400 l. pour travaux en sa maison, av. de Saint-Cloud.

XLIX. 1692, 15-XI. — *Vente* : **Robert Martinot**, petit violon du roi et de la musique du dauphin, vend à **Prosper Charlot**, o.m.r., une place au Parc-aux-Cerfs, mt 100 l.

L. 1692, 7-XII. — *Quittance* : L. Laurent, menuisier, reçoit 400 l. de **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., pour travaux en sa maison, av. de Saint-Cloud.

LI. 1692, 21-XII. — *Bail* : Et. Bourgault, peintre, loue en sa maison, av. de Saint-Cloud, un logement à **André Danican Philidor**, o.m.r., mt 350 l., un autre à **Pierre Ferrier**, o.m.r., mt 120 l.

LII. 1692, 31-XII. — *Délaissement* : **André Danican Philidor**, o.m.r., et sa femme, Marguerite Mouginot, ont obtenu du roi l'autorisation de vendre par loterie une maison qui leur appartient à Versailles, r. du Bel-Air, et dont le brevet du terrain leur avait été donné par le roi le 30-1-1692. Cette maison a échu, hormis un « cabinet de planches » où habite **l'abbé Sourdeval**, o.m.r., à la dame Collo, mt 21 600 l.

LIII. 1693, 3-II. — *Désistement* : G. Georget renonce au bail de plusieurs lieux sis dans une maison, r. du Bel-Air, consenti par **André Danican Philidor**, o.m.r.

LIV. 1693, 20-II. — *Quittance* : L. Billot, couvreur, reçoit 426 l. de **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., pour travaux effectués en sa maison, av. de Saint-Cloud.

(1) Pour l'histoire de cette demeure, consulter l'article de Suzanne Mercet, *La Maison des Italiens au Grand Montreuil*, Revue de l'Histoire de Versailles, 1926.

LV. 1693, 3-IV. — *Transport de rente* : **André Danican Philidor,** o.m.r., et son épouse, Marguerite Mouginot, vendent à **Pierre Ferrier,** o.m.r., 25 l. de rente, moitié des 50 l. constituées par **Jacques Danican Philidor,** o.m.r., à son frère, André, mt 1000 l.

LVI. 1693, 3-IV. — *Vente* : **Pierre Huguenet,** o.m.r., et son épouse, Marguerite Revet, cèdent à **Nicolas de La Quièze,** o.m.r., mt 180 l., une place à bâtir au Parc-aux-Cerfs, qui leur provient d'un don du roi.

LVII. 1693, 8-VII. — *Vente* : **Joseph Arnout,** o.m.r., vend à T. Hermier, mt 100 l. une place à bâtir au Parc-aux-Cerfs, qui lui provient d'un don du roi.

LVIII. 1693, 8-VIII. — *Bail* : C. Somier loue à **Joseph Pièche,** o.m.r., un logement en une maison, r. du Dauphin, mt 230 l.

LIX. 1693, 16-IX. — *Mariage* : Contrat de mariage de Claude Trioche et **Magdelaine Pièche,** fille de feu **Pierre Pièche,** o.m.r., en présence de **Pierre, Joseph, Alexandre Pièche,** tous o.m.r., de **Jacques Brienne,** o.m.r. La mariée apporte 6000 l. ; le marié, 150 l. ; son frère lui assure une rente de 920 l. Le roi, le dauphin et Bontemps ont signé le contrat.

LX. 1693, 23-II. — *Vente* : **Jean Bugnet,** fact. d'intr., vend à **Nicolas Hotteterre,** o.m.r., dt à Paris, quai Notre-Dame, un demi-arpent de terre à La Couture proche Ivry-la-Chaussée, et des terres à Boussay, mt 50 l.

LXI. 1694, 9-IX. — *Inventaire ap. décès* de **Nicolas Hotteterre,** o.m.r., à la demande de sa veuve, Marguerite de Beaune, tutrice de leur fille Madeleine, en présence de **Noël Marchand** et de son père et tuteur, « **le sieur Marchand** ». Plusieurs « outils de fer servant à faire des outils avant (*sic*), comme flûtes, flageolets, bassons ». Papiers : constitution de rente de **Jérôme Noblet,** o.m.r. ; ventes diverses de terres à Boussé ; partage entre Nicolas I, Louis et Nicolas II Hotteterre des biens du père, 1693 ; contrat de vente avec **Bugnet** ; don de place à bâtir au Parc-aux-Cerfs, 1685. Dettes du roi à **Nicolas Hotteterre** comme « musicien de la Chapelle » et hautbois.

LXII. 1695, 4-I. — *Vente de rente* : Vente, mt 1000 l., de 50 l. de rente, faite par **Pierre Ferrier,** o.m.r., à **Jean Dassy,** o.m.r. ; cette rente avait été constituée par **Jacques Danican Philidor,** o.m.r., au profit de **Ferrier** et **d'André Danican Philidor.**

LXIII. 1695, 3-II. — *Vente de rente* : Vente, mt 600 l., de 30 l. de rente, faite par **André Danican Philidor,** o.m.r., à **Gilles Bossard,** l'un des vingt-quatre violons du roi ; cette rente avait été constituée par **Jacques Danican Philidor** à son frère André.

LXIV. 1696, 16-IX. — *Mariage* : Contrat de mariage entre Joachim Frenier, contrôleur ordinaire de la maison de Monsieur, et Jeanne, fille de **Prosper Charlot,** o.m.r. Celui-ci donne à sa fille 20 000 l. sous forme de 1000 l. de rente annuelle. Frenier apporte 10 000 l.

LXV. 1696, 10-X. — *Bail* : Elisabeth, Charlotte Voisin loue à **André Danican Philidor,** o.m.r., et à son épouse et procuratrice, Marguerite Mouginot, un logis au coin de la rue Dauphine et de la rue de la Paroisse, mt 250 l.

LXVI. 1696, 29-XII. — *Constitution* : **Augustin Le Peintre,** o.m.r., et son épouse, Marie Bourdon, vendent à **Prosper Charlot,** o.m.r., 30 l. de rente mt 600 l.

LXVII. 1697, 6-IV. — *Reconnaissance de constitution* : Jeanne Leudet, drapière, et François de Lys, procureur à Lisieux, constituent, mt 2000 l., 100 l. de rente à **Prosper Charlot,** o.m.r.

LXVIII. 1697, 30-IV. — *Vente* : **Augustin Jean Le Peintre,** o.m.r., vend à Claude Bérée, marchand potier d'étain, mt 90 l., une place à bâtir au Parc-aux-Cerfs, qui lui vient d'un don du roi.

LXIX. 1697, 12-VI. — *Quittance de rachat* : **Prosper Charlot,** o.m.r., héritier de son père Claude, officier du roi, reçoit de Pierre Leleup, maître de poste à Langenerie, 572 l.

LXX. 1697, 16-VI. — *Déclaration* : **Jacques Danican Philidor,** o.m.r., et son épouse, Elisabeth Hanicque, désireux d'assurer l'avenir de leurs enfants, Pierre et Jacques, ont obtenu du roi et du grand écuyer, l'autorisation de leur transmettre en survivance les charges dont **Jacques Danican Philidor** est possesseur, après s'en être démis. Il transmet ainsi à **Pierre** sa charge de joueur de violon, hautbois, saqueboute et cornet ; à **Jacques,** celle de fifre et tambour.

LXXI. 1697, 21-VI. — *Quittance* : **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., reconnaît que, par mariage, son épouse, Elisabeth Hanicque, lui a apporté, outre la dot qu'il a reçue d'elle suivant le contrat, 1000 l.

LXXII. 1699, 30-I. — *Procès-verbal en forme d'inventaire* établi à la suite du décès de **Jean Louis Tiphaine**, o.m.r., qui ne laisse rien à son frère **Jacques**, o.m.r., ni à sa sœur **Marie-Jeanne**, o.m.r.

LXXIII. 1700, 29-III. — *Bail* : Elisabeth Charlotte Voisin loue, à l'angle des r. Dauphine et de la Paroisse, mt 300 l., un logement à **André Danican Philidor**, o.m.r.

LXXIV. 1700, 28-VIII. — *Inventaire ap. décès* de **François Lombard**, o.m.r., dt r. de la Pompe : un clavecin à deux claviers (100 l.), un portrait du roi. Papiers : contrat de mariage avec Anne Crespin, 22-II-1683. **Colasse** lui doit 200 l. Il possédait, par son père, originaire de Saint-Flour, une métairie en Auvergne.

LXXV. 1700, 2-VI. — *Autorisation* : **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., et hautbois de l'Ecurie, autorise son épouse, Elisabeth Hanicque, à succéder pour un tiers à son frère Louis, chanoine de Rolle, décédé à Paris.

LXXVI. 1700, 18-XII. — *Vente* : **Prosper Charlot**, o.m.r., et Anne Le Chantre, son épouse, vendent, mt 8500 l., à J.-B. Jouan, conseiller du roi, des immeubles à Saint-Germain de Lisieux et Ouillé-le-Vicomte.

LXXVII. 1701, 9-IV. — *Bail* : Michelle Demont loue, mt 1320 l., à **Joseph Arnout**, o.m.r., une maison rue Dauphine.

LXXVIII. 1704, 6-XI. — *Donation* : **Pierre Chabanceau de La Barre**, o.m.r. (chambre et chapelle), donne à Catherine Leguillon, sa servante, 200 l. de rente.

LXXIX. 1706, 4-I. — *Quittance* : Michel Marchand, paveur, reçoit de **Pascal Colasse**, maître de la musique de la chambre du roi, à l'acquit de **Jonquet**, page de la musique, et de Guillaume Brison, laquais de Colasse, 50 l., à cause des « injures et voies de fait » commis par Jonquet et Brison envers Marie-Françoise Coret, la femme de Michel Marchand, et de la soustraction, par Jonquet, d'une croix d'or d'une valeur de 30 l. « qui estoit pendue au col d'icelle femme » le 26 décembre dernier, entre 7 et 8 heures du soir.

LXXX. 1706, 15-I. — *Mariage* : Contrat de mariage, passé au château de Versailles, entre Jeanne Claire de Verel de Boisjolly, de Fontainebleau, fille d'un fourrier vétéran des logis du roi, avec **Anne Danican Philidor**, o.m.r., fils d'**André Danican Philidor**, o.m.r. L'acte a été signé par le roi, son Altesse royale Madame, le comte de Toulouse et le maréchal de Noailles ; par **Jacques Danican Philidor**, o.m.r. ; **Michel Danican Philidor**, timbalier du roi ; Hélène Philidor, sa sœur ; **François Danican Philidor**, « fluste almande » du roi, son frère ; **Gilles Bossard**, l'un des vingt-quatre violons, son oncle ; **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., son cousin germain ; **Antoine Rousseau**, prêtre, chapelain ordinaire de la chapelle de musique du roi. La mariée apporte en dot la ferme de Vulenne, à Yeble-en-Brie, estimée 7000 l. ; le marié, 4000 l.

LXXXI. 1706, 4-II. — *Mariage* : Contrat de mariage entre **Michel Vignon**, o.m.r. 24 ans, et Marie Jeanne Danican Philidor, fille de **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., en présence de **Nicolas Levasseur**, o.m.r. ; de **Jacques** et **François Danican Philidor**, frères de la mariée ; de **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., leur frère ; d'**André Danican Philidor**, o.m.r., oncle de la mariée ; **Gilles Bossard**, l'un des vingt-quatre violons ; d'**Anne Danican Philidor**, o.m.r., son cousin germain ; de **Michel Delalande**, surintendant de musique du roi et d'**Anne Rebel** son épouse. L'épouse apporte 3300 l. cautionnées par Marie Madeleine Desforest, veuve de **Mathurin David**, o.m.r., débitrice de la famille Philidor.

LXXXII. 1706, 5-II. — *Bail* : **Pierre Jacquart**, o.m.r., loue, mt 150 l., à **Anne Danican Philidor**, o.m.r., un logement, r. de la Paroisse.

LXXXIII. 1706, 11-VI. — *Bail* : Jeanne Ménage, veuve de **Pierre Jacquart**, o.m.r., loue, mt 200 l. à **Anne Danican Philidor**, o.m.r., un logement, r. de la Paroisse.

LXXXIV. 1706, 6-XII. — *Délaissement* : Claude Lefus, veuve de **Pierre Pièche**, o.m.r., demeurant hôtel de la Feuillade, se démet de ses biens au profit de ses enfants, sous réserve d'une pension de 700 l. et de la garde de ses meubles.

LXXXV. 1706, 12-XII. — *Partage* des biens de feu **Pierre Pièche**, o.m.r., entre ses enfants demeurant tous à Versailles : **Joseph, Pierre, Pierre-Alexandre**, o.m.r., **Jacques de Brienne**, o.m.r., et son épouse, **Marguerite Pièche, Sébastien Huguenet**, o.m.r., et son épouse, **Madeleine Pièche**. Ces biens consistent en une maison et un clos à Charonnes, un clos de vigne à Bagnolet, des rentes, le tout représentant 55 000 l., partagé en cinq lots de 11 000 l. tirés au sort.

LXXXVI. 1708, 5-I. — *Procuration* de G. Frenier, contrôleur de la bouche de feu le duc d'Orléans, légataire universel de feu J. David, curé de Montreuil, à **Prosper Charlot**, o.m.r.

LXXXVII. 1708, 9-I. — *Consentement* : **Pierre Chabanceau de La Barre**, o.m.r., confirme la donation d'un corps de logis situé à Montreuil, faite à **Antoine Bagniera**, o.m.r.

LXXXVIII. 1708, 24-II. — *Loyer* : **Joseph Pièche**, o.m.r., sous-loue, mt 799 l., un logis Petite-Place-Neuve, à Jean Blanc.

LXXXIX. 1708, 9-III. — *Titre nouvel* : **Prosper Charlot**, o.m.r., a cédé 25 l. de rente à Antoine Maniquet, officier de la duchesse de Bourgogne, pour construire sa maison.

XC. 1708, 17-X. — *Inventaire ap. décès* de **Jacques Danican Philidor**, mort le 29-V, « vivant tambour, fifre, grand hautbois de la Chambre Escurie du roy », o.m.r. (chapelle) et petit violon de la chambre, dt av. de Saint-Cloud, à la demande de son épouse, Elisabeth Hanicque, tutrice de ses enfants, Jacques, François, Nicolas. En présence de **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., **Michel Vignon**, o.m.r., et Marie-Jeanne Danican Philidor, son épouse : frères et sœur des mineurs. Les livres et les instruments de musique ont été estimés par **Jean-Baptiste Marchand** et **Philippe Hanes Desjardins**, o.m.r.

— 32 vol. in-folio de livres d'opéra et motets de feu M. de Lully, couverts et reliés partie en veau et partie en maroquin.................... 144 l.
— 22 vol. in-4° sans couverture « quy sont une répétition des susdits operatz et motez », sans les paroles.............................. 44 l.
— 3 livres de hautbois reliés en maroquin rouge.............. 22 l. 10 s.
— 7 vol. in-12 de livres en partition de symphonies de différents auteurs. 22 l. 10 s.
— 3 basses de flûte. .... 24 l.
— 3 autres basses de flûte..................................... 8 l.
— 5 quintes de flûte.. 20 l.
— 4 hautbois .... 16 l.
— 2 hautbois dont l'un vieux et l'autre « d'un tond descurie »... 6 l.
— 1 boîte garnie d'instruments :
4 quintes de flûte .... 16 l.
3 tailles .... 9 l.
4 hautbois .... 12 l.
4 hautes contres .... 10 l.
2 flageolets « pour instruire » ; 2 serins .... 20 s.
3 dessus de flûte .... 6 l.

« laquelle boiste et instruments lad. veuve a dit avoir esté acheptez et donnez ausd. François et Nicolas Danican Philidor, deux desd. mineurs, pour leur instruction ».

— 1 dessus de violon.. 30 l.
— 1 paire de grosses tymbales et un tambour avec ses baguettes et bandouillières de velours bleu .... 30 l.
— plusieurs outils « de present servans à faire des instruments de simphonie ».. 24 l.
(en fin d'inventaire) :
— 2 bassons .... 20 l.

Papiers : Contrat de mariage entre **Jacques Danican Philidor** et Elisabeth Hanicque (Ogier, notaire, Paris, 3 nov. 1680) ; contrat de vente faite par le marquis de Sourches à **Jacques Danican Philidor**, du terrain de l'av. de Saint-Cloud (Moet, notaire, Paris, 2 mars 1692) ; 129 pièces concernant la construction de la maison de l'av. de Saint-Cloud ; grosse d'une constitution de rente Philidor-Ferrier (5 avril 1692, Lamy, notaire), rachetée par **Jean Dassy**, o.m.r. ; nombreuses constitutions de rente, dont une le 17 sept. 1697 (Belot, notaire à Paris) de 600 l. au profit de Catherine Desvignes, veuve Marin Gaultier ; dont certaines à son frère, **André Danican**

Philidor ; quittances diverses, dont l'une au sieur **Laubier** (17 avril 1707) ; testament (Ogier, 15 avril 1705) et codicille (Marchand, 12 oct. 1706) ; le roi doit à la communauté, pour cinq mois de gages de **Jacques Danican Philidor**, 375 l., plus 320 l. : 180 pour la charge de hautbois, 120 pour la charge de tambour (le tout pour 1707), et 20 l. de récompense à cause de la charge de hautbois pour 1708 ; brevets de deux places à bâtir de la r. des Bourdonnais (20 juin 1685 et 27 mars 1708).

XCI. 1708, 15-XII. — *Testament* d'Elisabeth Hanicque, veuve de **Jacques Danican Philidor** le cadet, o.m.r., dt av. de Saint-Cloud, en une maison qui lui appartient ; elle donne 40 l. de pension viagère à ses deux filles, Antoinette et Marguerite, religieuses à Saint-Cyr ; 150 l. à sa file Marie-Jeanne, épouse de **Michel Vignon**, o.m.r. [Elisabeth Hanicque est morte le 9-1-1710].

XCII. 1708, 17-XII. — *Mariage* : Contrat de mariage entre **Jean Louis Montagne Noire**, tambour et fifre de la chambre, et Hélène Danican Philidor, fille d'**André Danican Philidor**, o.m.r., en présence d'**Anne Danican Philidor**, o.m.r., frère d'Hélène, de **François Danican Philidor**, son frère, de **Michel Delalande**, surintendant de la musique, de **Pierre Ferrier**, o.m.r. Hélène reçoit 4000 l. de ses parents, dont 1000 en deniers, bijoux. L'époux apporte 1500 l. ainsi que sa charge achetée 3000 l. Les mariés ont reçu en 1709 une croix de diamants fins estimée 600 l.

XCIII. 1709, 25-I. — *Vente* : **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., et son épouse, Françoise Sauvage, vendent, mt 230 l., à Jean Rolinat, charpentier, et Noelle Benoist, sa femme, une place à bâtir au Parc-aux-Cerfs.

XCIV. 1709, 23-II. — *Inventaire ap. décès* de **Nicolas de La Quièze**, o.m.r., décédé à Versailles, r. Saint-Louis, le 30-I-1709, et de son épouse, Marguerite Catard, décédée le 20-XII-1708, à la demande de leurs enfants, Jacques, Denis, Philippe, Guillaume : « un grand violon, un plus petit, une poche » avec archets et étuis ; contrat de mariage du 23-VII-1669 ; don de place à bâtir, 1685 ; achat à **Pierre Huguenet**, o.m.r., d'une autre place à bâtir (1693). Le 6-III-1709, leur oncle, **Jacques de La Quièze**, o.m.r., leur remet divers objets.

XCV. 1709, 21-III. — *Quittance* : Jeanne Questre, domestique de feu **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., a reçu de **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., 104 l. (pour gages et legs).

XCVI. 1709, 25-III. — *Bail* : **Louis Fernon**, o.m.r., loue à Jean de Farely, capitaine au régiment de Berwick, une maison à Saint-Germain, carrefour des Quatre-Vents, mt 350 l. Si le roi d'Angleterre quitte la France, le bail deviendra nul.

XCVII. 1709, 20-IV. — *Renonciation* : **Pierre Frigard**, o.m.r., tuteur des enfants de feu Etienne du Rivet, chirurgien, renonce pour les mineurs à la succession de leur père, plus onéreuse que profitable.

XCVIII. 1709, 28-V. — *Transaction* : Baptiste de Verel et **Jacques Tiphaine**, o.m.r., habitant Fontainebleau, s'entendent en présence d'**Anne Danican Philidor**, o.m.r., (gendre de Verel), pour la succession de feue Elisabeth Marguerite Tiphaine, fille de Jacques Tiphaine et petite-nièce de Baptiste de Verel.

XCIX. 1709, 8-VI. — *Renonciation* : Catherine Prud'homme, épouse de **Jean Borel, sieur de Miracle**, o.m.r., renonce à la communauté de biens, plus onéreuse que profitable.

C. 1709, 10-VI. — *Concession* : Antoine Lourson, chef de fourrière de la duchesse de Bourgogne, et son épouse, Marie Paysant, cèdent à **Augustin Le Peintre**, o.m.r., pour 105 l., le droit qui appartient à cette dernière dans la cession que lui a faite le sieur Ch. Minguet de la moitié d'un banc à N.D. de Versailles.

CI. 1709, 10-VII. — *Vente* : **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., vend, mt 150 l., à **Charles Charpentier**, maître à danser des pages, deux places à bâtir au Parc-aux-Cerfs données jadis par le roi à **Jacques Danican Philidor**, son père.

CII. 1709, 10-VIII. — *Désistement* : **Jean Borel de Miracle**, o.m.r., se désiste de la succession de Guillaume Barbet de Fleury, mort à Montéclin, paroisse de Bièvre.

CIII. 1709, 4-IX. — *Quittance* : **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., tuteur de ses frères, François et Nicolas, reçoit de Jacques Hellard, peintre du duc de Bourgogne, 508 l., dont 350 l. qu'il avait reçues à la succession de **Jacques Danican Philidor**, o.m.r., leur père.

CIV. 1710, 15-V. — *Bail* : **Louis Fernon**, o.m.r., loue à Jacques Poitevin un logement, r. Dauphine, mt 410 l.

CV. 1710, 19-VIII. — *Procuration* : François Gaye, pensionnaire de l'abbaye Saint-Josse, chanoine de l'église métropolitaine de Cambrai ; **Jacques Gaye**, o.m.r. et valet de chambre de la duchesse de Bourgogne ; Jeanne Gaye, épouse et procuratrice de Jean-Baptiste Fallas, valet de chambre de feue Madame la dauphine, commissaire principal de l'artillerie de France de la ville d'Aire et Arbois ; François, représentant Guillaume Gaye, gentilhomme ordinaire de la chambre de la reine de Pologne et de S.A.R. le prince Alexandre de Pologne, chevalier de l'ordre militaire de N.D. de Montcarmel et de Saint-Lazare (procuration passée à Rome le 3 juillet 1710) ; tous quatre frères et sœurs héritiers de **Jean Gaye**, o.m.r. (chambre et chapelle) et valet de chambre de feue Madame la dauphine, et de Anne de Borel, son épouse, ne désirent pas procéder entre eux au partage des biens de la succession de leurs père et mère. Ils décident qu'en attendant le partage, ils jouiront en commun et par indivis de chacun de ces biens. Ils donnent au frère aîné, François, la possibilité de gérer tous ces biens. La mère est morte le 10 février 1710. Le roi avait accordé aux frères et sœur une pension de 500 l.

CVI. 1710, 20-IX. — *Certificat* : **Louis Fernon**, o.m.r., **Jean-Baptiste Marchand**, **Pierre Nicolas Marchand**, o.m.r., certifient que **Prosper Charlot**, o.m.r., est mort le 16-VIII dernier, ne laissant qu'une fille, Jeanne.

CVII. 1710, 9-XII. — *Obligation* : Jean-Baptiste Rogier, brodeur, dt à Versailles, chez **Pierre Danican Philidor**, o.m.r, reconnaît qu'il lui doit 482 l. pour ses loyers antérieurs. Philidor lui a donné congé et a fait saisir ses meubles.

CVIII. 1710, 20-XII. — *Echange* : Les frères de La Quièze, fils de **Nicolas de La Quièze**, o.m.r., vendent à J. B. Dodart, médecin du duc de Bourgogne, la maison sise au Parc-aux-Cerfs que leur père avait acquise de **Pierre Huguenet**, o.m.r.

CIX. 1711, 14-V. — *Quittance* : **Charles Charpentier**, maître à danser des pages de la chambre, paye à N. Gasnion, jardinier, une facture pour un mur mitoyen.

CX. 1711, 18-X. — *Mariage* : François, fils aîné d'**André Danican Philidor**, o.m.r. et garde de la bibliothèque de musique du roi, et de Marguerite Mouginot, épouse Thérèse Bette, fille d'Antoine Bette, marchand, et de Marguerite Nicolle. En présence de **Anne Danican Philidor**, o.m.r., frère de François, et Jeanne Claire de Verel de Boisjolly, son épouse ; de **Jean-Louis de Chouart Ceberguer** (1), **dit Le Noble**, o.m.r., et Hélène Danican Philidor, son épouse, sœur de François ; de Louis Bontemps, valet de chambre du roi ; de **Michel Delalande**, surintendant de la musique. Communauté de biens. Les Bette donnent, sur leur future succession, 3000 l. à leur fille. L'époux apporte 1000 l. Tous ont signé.

CXI. 1711, 31-XII. — *Renonciation* : Marie-Geneviève Marchand, veuve de **Pierre Le Peintre**, o.m.r., renonce à la communauté de biens qu'elle avait eue avec son mari (contrat 31-VII-1701 devant Ogier et Malingre), et au don mutuel qu'ils s'étaient fait (23-VII-1706, devant Masson).

CXII. 1712, 16-II. — *Constitution de rente* : **André Danican Philidor**, et son épouse, Marguerite Mouginot, vendent à Anne Le Chantre, veuve de **Prosper Charlot**, o.m.r., mt 2500 l., 125 l. de rente annuelle, comme suite à l'opération effectuée par l'acte ci-dessous :

« Nous soubsignéz, André Danican Philidor et Margritte Mouginot mon nepouze, que jauthorize à cette effet des a presant, demeurent à Versailles, reconoissons que le sieur Charlot, ordinere de la musique du Roy, nous a presté en denier comptans et monois sonante le toute en 1 louis dor et escu blanc, le seine [5] de jeanvier, la somme de trois mille livre que nous avons employé à nos affaire, et la quelle susdite somme de 3000 l. nous promettons solideremment luy passer contrat de constitusion par devant les nottaire Royal a sa volonté, et cependant luy en payer linterais au tos du Roy. Faite à Versailles se 5e jeanvier 1710 ».

André Danican Philidor
Marguerit Mouginot.

« Je receu sur les trois millivrs sent livres. Faict se dix huit avrillieu mil sept sent dix. »

Charlot.

(1) Schwartzenberg ou Schwartzberg.

« Jay receu sur les trois mil livres sent livres. Faict se dix huit juilliet mil sept sent dix ».

Charlot.

« Nous avons receu, sur les trois mille livres, depuis la mort de Mr Charlot, la somme de trois cent livres. Ce vingt trois fevrier mil sept cent onze ».

Frenier.

CXIII. 1712, 31-III. — *Transport de rente* : Transport de 68 l. de rente à François Huguet, écuyer capitaine, par Marie Madeleine Bollerot, veuve d'**Estienne Boussingaut**, o.m.r.

CXIV. 1712, 16-IV. — *Apprentissage* : **Philippe Hanes Desjardins**, o.m.r., promet à **François Matrot**, fils de défunt Pierre Matrot, bourgeois de Versailles, dt r. de Paris, de lui montrer et enseigner à jouer du hautbois, de la flûte, du basson et du flageolet, « ensemble luy aprendre la musique et enfin tout ce dont ledit sieur Desjardins se mesle et fait l'exercice dans lesdits instrumens et science de musique, tout le temps qu'il sera nécessaire, de commencer dès ce jour d'huy, et ce moyennant la somme de 150 livres ».
La veuve Matrot remet 75 l., et promet les 75 autres quand son fils aura « apris lesdits jeux d'instrumens et science de musique et qu'il sera en estat de s'en servir, et arrivant que l'un ou l'autre desdits sieurs Matrot fils et Desjardins viennent à décéder avant que ledit Matrot soit entièrement instruit dans lesdits jeux et science, si c'est ledit Matrot qui le prédecedde, ne sera tenu de rien raporter ny rendre desdites 75 livres presentement receues, à sadite mère ou ses héritiers. Et au cas que ce soit iceluy sieur Desjardins qui le predecedde, ses héritiers seront tenus de fournir et payer ce qui sera nécessaire pour continuer à le faire instruire dans lesdits jeux et science de musique, jusqu'à ce qu'il soit, comme dit est, en état de s'en servir, sans que ladite demoiselle soit tenue de rien payer ny débourser au par dessus des 150 livres ».

CXV. 1712, 30-VI. — *Bail* : **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., loue, mt 340 l., à Tours Evoibre, suisse de la garde du roi, un logement en sa maison, av. de Saint-Cloud.

CXVI. 1712, 7-IX. — *Inventaire ap. décès* de **Jacques de La Quièze**, vivant o.m.r., dt r. de la Pompe, à la requête de sa veuve, Claude Cochois, en présence de leurs filles, Gabrielle et Anne. Papiers : contrat de mariage (Levasseur, notaire, 1665). Fils d'un Rouennais, il possédait des biens en Normandie ; une terre et une maison louée à Saint-Germain-en-Laye. On lui doit 155 l. sur les 400 l. de sa pension comme « symphoniste de la Musique du Roy », 350 l. pour sept mois de ses gages comme « symphoniste de la Chapelle », et diverses sommes comme musicien de la Chambre. Il est mort le 23 juillet 1712.

CXVII. 1712, 11-X. — *Renonciation* : Anne, fille de **Jacques de La Quièze**, o.m.r., épouse de Charles Malot, renonce à la communauté de biens entre elle et son mari (Mabille, notaire, 30 avril 1696), plus onéreuse que profitable.

CXVIII. 1712, 26-X. — *Renonciation* : Marie-Thérèse de Logé Roger, épouse de **Louis Fernon**, o.m.r., dt à Versailles, r. Dauphine, renonce à la communauté de biens avec son mari.

CXIX. 1712, 26-XI. — *Vente* : **Pierre Alexandre Pièche**, flûte ordinaire du roi, dt à Paris, quai des Ormes, et Henriette Duhamel, son épouse, vendent à René Morin, laboureur de Vicq, proche Saint-Calais, une maison à Vicq, mt 100 l.

CXX. 1713, 15-I. — *Mariage* : **Gabriel Du Buisson**, o.m.r., dt à Versailles, veuf de Gillette Durgiay, épouse Françoise Thérèse Mottée, et apporte en dot 8200 l.

CXXI. 1713, 16-I. — *Décharge* : Anne, fille de **Jacques de La Quièze**, o.m.r. et de Claude Cochois, se sépare de son époux Charles Malot. Claude Cochois dresse l'inventaire de ses biens.

CXXII. 1713, 22-I. — *Reconnaissance* : Succession de Marie Paysant, mère de Marie-Thérèse Roger de Loger, épouse séparée de biens de **Louis Fernon**, o.m.r.

CXXIII. 1713, 5-V. — *Concession de banc* à N.D. de Versailles à la famille Raveché, dont Elisabeth, épouse de **Savinien Allais**, maître à danser.

CXXIV. 1713, 20-VIII. — *Renonciation, vente* : **Louis Fernon**, o.m.r., renonce à la succession de son père, **Louis Fernon**, o.m.r. Anne de La Verdure, veuve de ce dernier, vend, au nom de ses quatre filles majeures, une maison sise à Saint-Germain-en-Laye, mt 2000 l. à Jean Pagny, garde-vaisselle du Grand Commun.

CXXV. 1713, 22-VIII. — *Procuration* : Louis Arnout, colonel d'un régiment du roi à Saint-Domingue, nomme son père, **Joseph Arnout**, o.m.r., son procureur.

CXXVI. 1713, 11-XI. — *Renonciation* : Marie-Jeanne Danican Philidor, veuve de **Michel Vignon**, o.m.r. (qu'elle avait épousé le 4-II-1706 devant Lamy, notaire), renonce à la succession d'Elisabeth Hanicque, sa mère, veuve de **Jacques Danican Philidor**, et à celle de son frère, **Jacques Danican Philidor**, timbalier des gardes du duc d'Orléans.

CXXVII. 1713, 13-XI. — *Mariage* : Contrat de mariage entre **François Duval**, o.m.r. (Chapelle et Chambre), dt à Versailles, r. de Bel-Air, fils de feu **François Duval**, maître à danser de Paris, et Monique Augustine de Behague. Communauté de biens. Duval apporte 3000 l.

CXXVIII. 1713, 25-XI. — *Transaction sur compte.* : **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., tuteur de **François Danican Philidor**, son frère, timbalier des gardes du duc d'Orléans, tous les deux fils de **Jacques Danican Philidor**, défunt, et d'Elisabeth Hanicque, sous l'autorité de Jean Baptiste de Verel de Boisjolly, son tuteur, rend compte, au nom de ses frères mineurs : **François**, **Jacques** et **Nicolas Danican Philidor**, après la renonciation de sa sœur, Marie-Jeanne, veuve de **Michel Vignon**, o.m.r., et après la mort de son frère, **Jacques Danican Philidor**, timbalier des gardes, mort à Pampelune le 30 juillet 1709, de la succession de ses parents. Son père, **Jacques**, est mort le 29 mai 1708 ; sa mère, Elisabeth Hanicque, le 8 janvier 1709 (inventaire d'E. Hanicque du 9 janvier 1709, signé par le bailli).
Pierre Danican Philidor déclare s'occuper des successions de son père, de sa mère, de son frère. Ces successions donnant lieu à des contestations, ils ont transigé à l'amiable. Détails de cette transaction et du partage des biens des parents pour préserver les droits des mineurs. **Pierre** se dit déchargé de la tutelle de son frère mineur émancipé.

CXXIX. 1714, 7-I. — *Renonciation* : Thérèse Bette, épouse de **François Danican Philidor**, o.m.r., renonce à la communauté de biens avec son mari. (cf. son contrat de mariage 18-X-1711).

CXXX. 1714, 30-IV. — *Transport de rente* : Michelle Marchand, veuve de **François Chevallier**, o.m.r. ; **François Florent Chevallier**, l'un des vingt-quatre violons du roi, et Marguerite Maurois, son épouse ; Marguerite Michelle Chevallier, femme séparée quant aux biens de **Philippe Hanes Desjardins**, o.m.r. ; **Joseph Michel Chevallier**, o.m.r., et Jacqueline Mauproffit de la Corbinière, son épouse, ont vendu à **Charles Henry Le Roux**, o.m.r., et Catherine Chevallier, son épouse, gendre et fille de **François Chevallier**, les parts et portions qui leur appartiennent, dont 22 l. de rente annuelle au principal de 450 l. (constitution par Henri Lemoite, jardinier, au profit de **François Chevallier** : Lamy, 18 août 1702).

CXXXI. 1714, 3-VII. — *Vente* : Pierre Godin, cordonnier, vend à **Joseph Pièche**, o.m.r., et Jeanne Vié de la Vallée, son épouse, les « bois et ferrures d'une barraque » lui appartenant, située contre « le mur du pavillon de Monsieur », ainsi que du mobilier, mt 350 l. Il lui vend aussi, mt 50 l., sept tableaux représentant la famille royale.

CXXXII. 1714, 27-VIII. — *Procuration* : Veuve de **François Chevallier**, o.m.r., Michelle Marchand, habitant au Parc-aux-Cerfs, r. du Hasard, nomme pour son procureur son fils aîné, **François Florent Chevallier**, o.m.r., dt à Paris, r. des Fossés.

CXXXIII. 1714, 28-VIII. — *Quittance* au nom de François Gaye, pensionnaire du roi, fils aîné d'Anne Borrel et de feu **Jean Gaye**, o.m.r.

CXXXIV. 1715, 16-I. — *Vente* : **Joachim Guillois**, maître de musique à Paris, dt r. Guisart, et Perrette Du Plaisy, son épouse, vendent au vigneron Jean Vitry, une terre à Montreuil, mt 100 l.

CXXXV. 1715, 31-I. — *Déclaration de meubles* : Dénombrement des meubles de Marguerite de Baune, veuve de **Nicolas Hotteterre**, o.m.r., se trouvant dans une chambre qui dépend du logement de sa fille Marie Madeleine et de son gendre Pierre Bréchon, dans l'hôtel du comte de Toulouse, r. de la Pompe.

CXXXVI. 1715, 26-II. — *Déclaration* : En présence de son gendre, **Philippe Hanes Desjardins**, o.m.r., de **Jean Borel de Miracle**, o.m.r., de **Gabriel Du Buisson**, o.m.r., Michelle Marchand, veuve de **François Chevallier**, o.m.r., intime à son fils Michel, à son gendre **Charles Henry Le Roux**, o.m.r., l'ordre de vider les lieux qu'ils occupent chez elle, pour le 1er-VII.

CXXXVII. 1715, 12-III. — *Alloué* : Fils mineur de feu **Raymond Varin**, o.m.r., Alexandre confesse être en apprentissage pour deux ans chez un barbier.

CXXXVIII. 1715, 12-V. — *Testament* de **Sébastien Huguenet**. (Cf. CLVI.)

CXXXIX. 1715, 19-X. — *Mariage* : Contrat de mariage de **Jacques Lemyre**, maître de musique à Paris, fils de feu **Jacques Lemyre**, o.m.r., et de Claude Fontaine, avec Suzanne Louise Delisle, qui lui apporte 1200 l.

CXL. 1715, 10-XII. — *Compte portant obligation* : Fondé de pouvoir de sa mère, Michelle Marchand, veuve de **François Chevallier**, o.m.r., **François Florent Chevallier**, o.m.r., fait ses comptes avec Pierre Moreau, maréchal à Clais.

CXLI. 1716, 5-VII. — *Quittance* : **François Florent Chevallier**, o.m.r., a versé à sa mère 686 l.

CXLII. 1716, 18-IX. — *Renonciation* : Marie Anne Roussin, femme de **Jean Coüet, sieur de La Marche**, trompette ordinaire des Plaisirs du roi, renonce à la communauté de biens qu'elle avait avec son mari (contrat de mariage : Dupuis, notaire à Paris, 5-I-1710).

CXLIII. 1716, 26-XII. — *Compte d'exécution testamentaire*. — **Joseph Arnout**, o.m.r., est exécuteur testamentaire de Pierre de la Roche, écuyer des équipages du roi. Il rend des comptes à ce sujet.

CXLIV. 1717, 3-II. — *Quittance* : **François Florent Chevallier**, o.m.r. (Chambre), qui loge chez lui sa mère, Michelle Marchand, veuve de **François Chevallier**, o.m.r., mt 300 l. par semestre, présente le mémoire des sommes qu'il a reçues pour celle-ci à titre de rentes.

CXLV. 1717, 24-VII. — *Quittance* : Mémoire détaillé des sommes que **François Florent Chevallier**, o.m.r., a reçues pour sa mère, Michelle Marchand, veuve de **François Chevallier**, o.m.r. Somme reçue : 366 l., 5 s. (même acte que le 3-II-1717).

CXLVI. 1717, 7-IX. — *Mariage* : Contrat de mariage de **Bernard Martineau**, maître à danser de Versailles, fils de **Robert Martinot** (*sic*), o.m.r., et de feu Marie Deshaies, avec Madeleine Jorret, couturière, fille de Louis Jorret, vivant jardinier de Mme de Montespan au château de Clagny. Communauté de biens. Il apporte 100 l.

CXLVII. 1717, 28-XI. — *Quittance* : Louis Le Tellier, bourgeois, et **François Aubineau**, o.m.r., dt au Petit Montreuil, héritiers chacun pour une sixième partie de Jean Rateau, leur beau-père, ont reçu de Jean Valesme, pensionnaire de la princesse de Conti, 176 l. (88 l. chacun pour leur femme).

CXLVIII. 1718, 15-I. — *Inventaire ap. décès*, établi à la requête de Denis Renault, légataire universel, de défunt **Robert Masselin**, vivant o.m.r., décédé en la maison de Renault, sur le quai Notre-Dame, regardant l'étang de Clagny, le 31 décembre 1717. (Testament chez Lamy, 5 novembre 1715).
« Un vieux instrument de musique en forme de serpent, prisé et estimé à la somme de trois livres, estant en partye cassé et rapiessé ».
Il est dû par le roi 450 l. pour sa nourriture et « entretennement » d'o.m.r. de la Chapelle pour les six derniers mois de 1717.

CXLIX. 1718, 25-II. — *Mariage* : **François Le Roux**, maître à danser, dt à Versailles, veuf de Madeleine Beauvillers, épouse Geneviève Andrieux, fille mineure de défunt Bernard Andrieux, palefrenier de la louveterie du roi.

CL. 1718, 9-III. — *Obligation* : **Jean Caillet**, maître à danser, dt à Paris, faubourg Saint-Honoré, a reçu de Nicolas Rousseau l'aîné, marchand bourgeois de Versailles, 129 l.

CLI. 1718, 6-VII. — *Quittance portant obligation* : Chantre ordinaire de la Chapelle du roi, **Michel Bernard**, dt à Versailles, r. de la Paroisse, démissionne de sa charge, après entente avec Marguerite Coupillet, veuve de **Jacques Godonesche**, o.m.r., en faveur de **Sébastien Godonesche**, qui devient son survivancier, mt 1500 l.

CLII. 1719, 31-I. — *Rétrocession d'une moitié de banc* et *Quittance*: **Savinien Allais**, maître à danser, dt à Versailles, renonce à une moitié de banc à Notre-Dame de Versailles.

CLIII. 1719, 1-XII. — *Bail* : **Pierre Danican Philidor**, o.m.r., loue à Eleonord Dubut, tapissier, mt 200 l., une maison, av. de Saint-Cloud, attenant à la Grande Ecurie. Le loyer en sera augmenté si le roi vient s'installer à Versailles.

CLIV. 1719, 2-XII. — *Inventaire* : De son vivant, le marchand de drap Louis Meusnier fait son inventaire. Parmi ses débiteurs : **La Marcandière** (10 l. 7 s.) ; **De La Fontaine** o.m.r. (159 l., 10 s., 3 d.). Parmi ses créditeurs : **Jonquet le cadet** (34 l., 17 s., 6 d.) ; **Mlle Bastaron** (182 l., 3 s., 6 d.) ; **Laubier** (381 l., 15 s., 3 d.).

CLV. 1720, 8-VI. — *Donation* : **Antoine Favally**, o.m.r., dt r. de l'Avenue-de-Saint-Cloud, lequel, pour l'amitié qu'il a dit porter au sieur Silvestre Favally, son frère, lieutenant dans les troupes du grand-duc, demeurant à Voltera, en Toscane, ce jour présent à Versailles, logé chez son frère, lui fait donation d'une maison et vigne avec toutes leurs dépendances, situées au terroir de Porto-Ferraïo, au lieu dit lo Stioparello, aussi en Toscane, et appartenant en propre au sieur donateur (échu par la succession de son père Jacques Favally), biens d'une valeur de 3000 l. Il a donné des dots pour le mariage de ses sœurs.

CLVI. 1720, 28-VIII. — *Dépôt du testament* de **Sébastien Huguenet**, o.m.r., valet de chambre de la dauphine, dt r. des Petites-Ecuries. L'acte est du 12 mai 1715 : il donne un tiers de ses biens à sa nièce Jeanne, fille de feu son frère, Hugues Huguenet ; Jeanne est mariée au sieur Gérard, tanneur à Chaumont-en Bassigny, « après que **Magdelaine Pièche**, ma chère épouse, en aura joui paisiblement sa vie durant, comme il est porté par notre contrat de mariage ». Il donne un second tiers de ses biens à Jean Huguenet, son neveu, fils aussi de son frère, Hugues Huguenet. Le troisième et dernier tiers à Magdelaine Huguenet, fille de son neveu Jacques Huguenet, qui est filleule de sa femme, Magdelaine Pièche ; elle jouira de cette somme après la mort de Magdelaine Pièche. Il nomme sa femme son exécutrice testamentaire.

CLVII. 1720, 23-IX. — *Inventaire ap. décès* de **Joseph Pièche**, o.m.r., mort le 25 août 1720. Fait à la requête de sa veuve, Jeanne Vié de la Vallée, dt à Versailles au premier étage d'un logement dépendant de l'hôtel de la Feuillade. En présence de **Jean-Joseph Pièche**, o.m.r., leur fils. On a inventorié une épinette prisée 30 l. Parmi les papiers : contrat de mariage de Jeanne Vié et **Joseph Pièche** (Chapuis, notaire au Châtelet, 26 juillet 1688) ; contrat de mariage de **Jean-Joseph Pièche**, leur fils avec Marie-Anne de Jeanson (Lamy et Decourt, notaires à Versailles, 10 août 1717) ; contrat (Lamy et Mabille, 6 décembre 1706), par lequel Claude Lefus, veuve de **Pierre Pièche**, abandonne tous ses biens à ses enfants (dont Joseph). Le partage a eu lieu le 12 décembre 1706 (Lamy et Mabille, notaires). **Joseph Pièche** et Jeanne Vié ont une fille religieuse à l'abbaye Saint-Antoine, à Paris.

Ecrit sous seing privé du 20 mai 1720, par lequel **Jean-Joseph Pièche** promet à sa mère une pension de 200 l. lorsqu'il serait en possession de la charge dont jouissait son père.

Liasse de quatorze pièces qui sont des quittances tant de capitation du défunt sieur **Pièche** en qualité de symphoniste de la Chapelle, que pour autres causes.

CLVIII. 1721, 21-III. — *Inventaire ap. décès* de **Sébastien Huguenet**, mort en la Petite Ecurie le 26 février 1721 ; à la requête de **Magdelaine Pièche**, veuve en dernière noce de **Sébastien Huguenet**, valet de chambre de feue la dauphine et o.m.r., auparavant veuve de Claude Trioche, valet de chambre de la dauphine, logée dans un appartement des Petites Ecuries (contrat de mariage Pièche-Huguenet, devant Mabille, 10-II-1703), par suite du testament de son épouse du 12-V-1715 (Lamy) déposé le 28-8-1720, en présence de Jean-Baptiste Huguenet, ancien premier échevin et conseiller du roi à Chaumont, au nom de Hugues Gérard, marchand tanneur à Chaumont et Jeanne Huguenet, sa femme, fils de Hugues Huguenet, héritiers pour 1/5e dans un tiers dudit défunt sieur **Sébastien Huguenet**, leur oncle du côté paternel.

Une épinette prisée 60 l.

Un clavecin estimé 1000 l. (*sic*).

Parmi les papiers : contrat de mariage **Sébastien Huguenet-Magdelaine Pièche**, 17 février 1703 (Mabille, notaire) ; testament de **Sébastien Huguenet**, 12 mai 1715 (cf. acte du 28 août 1720).

Il est dû à la communauté une année de pension de 300 l., accordée par le roi. Le roi lui avait accordé 500 l. à cause de sa dernière maladie. Cette somme n'a pas été payée. On lui doit six mois de gages, 450 l. comme vétéran de la musique. La veuve doit à **Jacques Huguenet**, son neveu, o.m.r. (Chapelle et Chambre), 200 l. qu'il avait prêtées pour subvenir à ses besoins lors de sa dernière maladie.

CLIX. 1721, 26-VI. — *Désistement de plainte* : **François Matro**, tambour et fifre de la chambre du roi, s'est désisté de l'assignation donnée à sa requête en la prévôté de l'hôtel du roi, le 23 du présent mois, à Jacques Huré, dit Montreuil, marchand fripier, et à sa femme Anne Rousseau, pour raison des paroles injurieuses et offensantes qui ont été dites et de préférence par Anne Rousseau, contre l'honneur et réputation de François Matro et de sa famille.

CLX. 1721, 24-X. — *Liquidation de droits* des biens de **Sébastien Huguenet**. Furent présents : **Magdelaine Pièche**, sa veuve, veuve en premières noces de Claude Trioche, valet de chambre de la dauphine ; Jean-Baptiste Huguenet, son neveu, ancien premier échevin et conseiller du roi à Chaumont-en-Bassigny ; Hugues Gérard, tanneur à Chaumont et mari de sa nièce Jeanne Huguenet ; **Jacques Huguenet**, o.m.r., son neveu, dt à Paris, r. de la Madeleine, faubourg Saint-Honoré, époux de Magdelaine-Charlotte Gérard et tuteur de leur fille mineure, Magdelaine Huguenet. Autres héritiers présomptifs : Jean Chapon, notaire royal à Chaumont, et sa femme, Rose Huguenet, nièce du défunt ; Sébastien Huguenet, prêtre-curé de Val-de-Lancourt, son neveu ; **Pierre Huguenet**, o.m.r., demeurant à Saint-Germain-en-Laye, son frère. Magdelaine Pièche est fille de **Pierre Pièche** et de Claude Lefus. Recensement de leurs papiers de famille.

CLXI. 1722, 1-I. — *Vente de charge* : **François-Florent Chevallier**, officier vétéran, l'un des vingt-quatre violons ordinaires de la Chambre, dt à Versailles, r. du Hasard au Parc-aux-Cerfs, a vendu à **Charles Guillet**, maître à danser à Paris, dt r. et paroisse Saint-André-des-Arts, la survivance de la charge de l'un des vingt-quatre violons ordinaires de la Chambre du roi, après agrément du roi et démission de Chevallier, mt la somme de 1600 l. en espèces sonnantes.

CLXII. 1722, 10-V. — *Bail* : Marie-Magdelaine Desforets, veuve de **Mathurin David**, o.m.r., dt à Versailles, place du Marché, et Claude David, son fils, bourgeois de Versailles, baillent à Pierre Feste, grand valet de pied du roi, dt au Grand-Montreuil, une maison située à Montreuil, en la Grande-Rue, et deux jardins, mt 300 l.

CLXIII. 1722, 19-VII — *Vente* : Jeanne Vié de la Vallée, veuve de feu **Joseph Pièche**, o.m.r., dt à Versailles, r. de Conti, vend à Julien Du Gué, officier de feu le duc de Berry, les bois et ferrures d'une baraque appartenant à la veuve Pièche, que le défunt Pièche et elle ont achetée de Godin, cordonnier (Lamy, 3-VII-1714), adossée contre le mur du pavillon de Monsieur, vis-à-vis la petite ruelle qui descend de la rue des Bons-Enfants à la petite place, et proche une des encoignures du château d'eau de S. M., mt 300 l.

CLXIV. 1723, 12-VI. — *Vente* : **Joseph Arnout**, o.m.r., dt à Versailles, a vendu à Catherine Barbe Arnout, à présent majeure, sa fille, dt avec son père, une petite maison sise au Grand-Montreuil, plus une maison située à Tournan-en-Brie, r. Dufour à Ban, mt 8000 l.

CLXV. 1723, 15-VII. — *Obligation* : Claude Cochois, veuve de **Jacques de La Quièze**, o.m.r., est débitrice envers Geneviève Gabrielle de La Quièze, sa fille, veuve de défunt Etienne Gasse, chirurgien major de la Cornette Blanche, de 500 l., pour quinze mois, échus le 10 du présent mois, de pension, nourriture, logement et entretien à elle fournis, à raison de 400 l. par an.

CLXVI. 1724, 4-III. — *Compte* rendu par **Charles Henry Le Roux**, o.m.r., dt à Versailles, comme tuteur de **Nicolas Le Roux**, son fils, à présent majeur, reçu en survivance de la charge de l'un des vingt-quatre violons de la Chambre du roi, héritée pour un quart de Catherine Chevallier, sa mère, lors de son décès arrivé le 26 novembre 1718. (Contrat de mariage **Charles Henry Le Roux** et Catherine Chevallier, passé devant Courtois et Aubray, le 22 avril 1693). Catherine Chevallier est fille de **François Chevallier**, o.m.r., et de Michelle Marchand. De ce mariage sont issus : Nicolas, Anne-Marguerite, Michel-François, Françoise-Monique Philipotte, Catherine (religieuse). Ces enfants, à la mort de leur mère, ont eu pour subrogé tuteur, **Joseph-Michel Chevallier**, o.m.r., leur oncle du côté maternel. (Inventaire ap. décès de Catherine Chevallier Le Roux passé devant Baptiste, notaire à Paris, le 14-VII-1719).

800 l. sont dues à **Charles Henry Le Roux** « par différents particuliers pour leçons de musique à eux par luy données ; mais quelques soings et diligence qu'il ayt employé pour en avoir payement, il n'en a pu recevoir que la somme de 508 l. » Le roi lui doit 125 l. pour gages de ses charges pendant les six derniers mois de 1718 et les six derniers mois de 1719, ainsi

que 50 l. sur les 1000 dues pour le deuil de Louis XIV. **Charles Henry Le Roux** a acheté à son fils deux violons.

CLXVII. 1724, 1-IV. — *Vente* : **François-Florent Chevallier,** officier vétéran de la musique du roi, Marie-Margueritte Mauroy, son épouse ; **Joseph-Michel Chevallier,** o.m.r. (Chambre) et Marie-Jacqueline Mauproffit de la Corbinière, son épouse ; Marguerite-Michelle Chevallier, épouse séparée de biens de **Philippe Hanes Desjardins,** o.m.r. ; **Charles-Henry Le Roux,** o.m.r., tuteur d'Anne-Marguerite Le Roux (23 ans), Michel-François Le Roux (19 ans), Françoise-Monique-Philipotte Le Roux (10 ans), enfants de lui et de défunte Catherine Chevallier, son épouse ; **Nicolas Le Roux,** à présent majeur, aussi o.m.r., comme survivancier de son père, **Charles-Henry Le Roux,** ont vendu à Jean Blossier, bourgeois de Versailles et Marie Triboularet, sa femme, une maison située, r. du Hasard, au Parc-aux-Cerfs, (description de la maison), qui provient des Chevallier, à cause du don fait par le roi à **François Chevallier,** en juin 1685. Cette vente est faite mt 5200 l. + 200 l. pour le pot de vin et les épingles.

CLXVIII. 1724, 16-VI. — *Procuration* : Jean-François Tartereau, sieur de Berthemont, ancien capitaine au régiment de Picardie, dt en Provence, constitue son procureur **Joseph Arnout,** son oncle, o.m.r. (Chapelle et Chambre), dt à Versailles, r. Dauphine. Il lui donne pouvoir de recevoir à sa place tout l'argent qui lui est dû.

CLXIX. 1724, 14-XII. — *Partage* : Jules Armand Duval, marchand, dt à Paris, et Françoise Girard, sa femme ; **Jacques Huguenet,** o.m.r., et Madeleine-Charlotte Girard, sa femme ; Elisabeth Girard, fille majeure, héritent tous trois de leur père, Pierre Girard, bourgeois de Paris, dt lors de son décès à Versailles. Huguenet habite à Versailles. (Contrat de mariage de **Jacques Huguenet** passé par devant Mozonçais, notaire au Pecq, le 13 juillet 1704).

CLXX. 1725, 15-I. — *Inventaire* : A la requête de Edmée de La Touche de La Ravardière, veuve de **Laurent Pierre de La Biffe,** o.m.r., dt à Versailles, r. de la Paroisse, logée dans une maison appartenant à la veuve du sieur Martin où elle occupe un petit appartement au second étage sur ladite rue, a été fait inventaire des biens de **Laurent Pierre de La Biffe,** décédé le 10 janvier (Contrat de mariage passé devant Combert, notaire à Paris, 28 mars 1694). La veuve déclare qu'il lui est dû « une année de la pension dudit défunt en qualité de musicien du roi », montant à 200 l., de même que trois mois de ses gages en la qualité de musicien sur le pied de 900 l. par an.

CLXXI. 1725, 10-IV. — *Brevet d'obligation* : François-Jolin Desnoviers, capitaine réformé au régiment de Normandie, et Marie-Angélique Cauchois, son épouse, doivent à **Jacques Huguenet,** o.m.r., 2000 l., somme que le musicien leur prête et qu'ils devront rendre d'ici un an.

CLXXII. 1725, 21-V. — *Bail* : Marie Rebulet, veuve de Henry Martinot, officier du roi, baille à loyer pour quatre ans à **Alarius Verloge,** o.m.r., dt à Versailles, r. des Avenues-de-Saint-Cloud, « une petite maison de fond en comble avec un jardin clos de murs, planté d'arbres fruitiers tant espalliers hautes tiges que buissons, scituée au village du Grand Montreuil, au coin de la Vieille Rue dudit lieu et où est pour devise : *Le plaisir de ma treille* », mt 150 l.

CLXXIII. 1725, 24-V. — *Brevet d'obligation* : Henry Boivin, marchand, et Marie Madeleine Mercier, son épouse, dt au Pecq, doivent à **Jacques Huguenet,** o.m.r., dt à Versailles, 1915 l., 16 s., somme que le musicien leur prête et qu'ils devront rendre d'ici un an.

CLXXIV. 1726, 14-IX. — *Bref état de compte* que rend le sieur **Charles Henry Le Roux,** o.m.r., comme tuteur de Anne-Marguerite Le Roux, à présent majeure, fille de lui et de défunte Catherine Chevallier, décédée le 26-II-1718. (Les Le Roux sont apparentés aux Mauproffit de la Corbinière, par **Joseph-Michel Chevallier,** qui a épousé Jacqueline Mauproffit de la Corbinière. Par là même, ils sont alliés aux **Philidor**).

CLXXV. 1726, 16-XII. — *Bail* : **Pierre Danican Philidor,** o.m.r. (Chapelle et Chambre), **Nicolas Danican Philidor,** o.m.r. (Chapelle et Chambre), et Claude François Mauproffit de la Corbinière, commis du comte de Toulouse, époux de Marguerite Françoise Danican Philidor, dt à Versailles, se faisant fort de Marie-Jeanne Danican Philidor, veuve de **Michel Vignon,** o.m.r., sœur des Philidor comparant, reconduisent pour cinq ans à Eleonord Dubut, marchand tapissier, et Jeanne Cabrillon, sa femme, le bail d'une maison et un jardin, à Versailles, av. de Saint-Cloud, mt 630 l.

CLXXVI. 1727, 11-VII. — *Obligation* : **Jacques Huguenet**, o.m.r., a reçu de Jean Cailliau, marchand laboureur à Ellencourt, 300 l. en déduction des 1345 l. de principal dues par Jean Cailliau et sa femme à Huguenet.

CLXXVII. 1728, 5-II. — *Inventaire* : A la requête de **Charles Charpentier**, o.m.r., Pierre Questel, chirurgien, et Louise Charpentier, sa femme ; Gilles Le Chantre, maître-peintre à Paris, tuteur de Denise-Charlotte (18 ans) et de Rolin Edme (15 ans), enfants mineurs de lui et de défunte Jeanne Charpentier, sa femme ; et Anne Pillon, veuve de feu **Pierre Charpentier**, maître à danser des pages de feu la duchesse de Bourgogne ; tous, pour 1/5e héritiers de feu **Charles Charpentier**, leur père, vivant o.m.r., et de Marie Potin, leur mère, décédés, il est procédé à l'inventaire des biens de leurs père et mère. Parmi les papiers : deux places à bâtir accordées par Louis XIV, r. Saint-Louis, au Parc-aux-Cerfs (1704 et 1705) ; c'est dans la maison bâtie sur cet emplacement que sont morts les parents Charpentier. Contrat (Lamy, notaire) du 10 juillet 1709, par lequel **Pierre Danican Philidor** vend à Charles Charpentier père deux places à bâtir au Parc-aux-Cerfs. Expédition (Bruno, notaire à la suite de la cour) du 1er août 1702, par laquelle Pierre Dypy a vendu à **Charles Charpentier** père une place à bâtir r. Saint-Antoine au Parc-aux-Cerfs. Contrat (Lamy, notaire) du 4 mai 1696, par lequel **Furcy Le Roy** et Jeanne Crépin, sa femme, ont vendu à **Charles Charpentier** père une place à bâtir r. Saint-Louis, au Parc-aux-Cerfs. (**Furcy Le Roy** tenait cette place du roi qui la lui avait accordée en 1685). Contrat (Lamy, notaire) du 21 juillet 1689, par lequel **Jacques de La Quièze** et Claude Cochois, sa femme, vendent à **Charles Charpentier** père une place à bâtir r. Saint-Louis au Parc-aux-Cerfs (**La Quièze** tenait cette place du roi qui la lui avait accordée en 1685). Rentes.

CLXXVIII. 1728, 6-IV. — *Inventaire* du beau-père de **Jean-Joseph Pièche, o.m.r.**, Gabriel Claude de Jeanson, vitrier ordinaire du roi, dt dans un appartement dépendant du vieil hôtel de la Feuillade, place d'Armes. Dans une chambre, une bibliothèque « dans laquelle s'est trouvé 60 volumes de vieille musique, partie couvertes en veau, et l'autre partie couverte en papier le tout de très peu de valeur, 6 l. ». Dans une autre chambre, trois corps d'épinettes et huit de luths, de peu de valeur, le tout 30 l.

CLXXIX. 1728, 18-V. — *Partage* entre **Charles Charpentier**, o.m.r., Pierre Questel [ou Quaistel], chirurgien, et Louise Charpentier, sa femme, Gilles Le Chantre, maître peintre à Paris, tuteur de ses deux enfants (Charles et Rolin Edme), enfants de Jeanne Charpentier, sa femme, et de lui, etc., de la successsion de **Charles Charpentier**, o.m.r. et Marie Potin, sa femme, et de Anne Pillon, veuve de **Pierre Charpentier**, maître à danser des pages de feue la duchesse de Bourgogne, au nom et comme tutrice de Anne-Marie Charpentier, sa fille mineure. Ils ont en commun une maison et plusieurs jardins, situés à Versailles au Parc-aux-Cerfs, r. Saint-Louis, et plusieurs rentes. Ils constituent des lots.

CLXXX. 1728, 31-VII. — *Procuration* : Marie-Anne de Jeanson, épouse de **Jean-Joseph Pièche**, o.m.r., dt à Versailles r. Dauphine, unique héritière de Gabriel Claude de Jeanson, son père, vitrier des bâtiments du roi, constitue son procureur général son époux **Jean-Joseph Pièche**.

CLXXXI. 1729, 8-III. — *Inventaire* des biens de **Jean Borel, sieur de Miracle**, o.m.r., à la requête de sa veuve, Catherine Prudh'omme, dt r. des Bons-Enfants, à Versailles. Ils sont séparés de biens depuis le 16 juillet 1709, et l'inventaire est fait par la veuve au nom et comme tutrice de Pierre (18 ans), Jean-Louis (17 ans) et Marie-Elisabeth (mariée à Jean-Baptiste Dugué, valet de chambre du marquis de Sourches). Inventaire fait en la présence de **Jean-Baptiste Marchand** l'aîné, o.m.r., subrogé tuteur de Pierre et de Jean-Louis. **Jean Borel de Miracle** avait épousé en premières noces Marie Mathieu, dont il avait eu un fils, Antoine Hercule († av. 1729), receveur des Aides à Pontchartrain, et qui avait épousé Marie Thibault, qui lui a donné une fille G. Michelle Borel de Miracle (mineure en 1729), également héritière. Le roi doit au défunt 150 l. de gages comme officier de sa musique, sur lesquelles la capitation a retenu 35 l.

CLXXXII. 1729, 11-VI. — *Mariage* de Pierre Brice, jardinier, dt à Versailles, et Anne Chevallier, ouvrière en linge, fille de **François-Florent Chevallier** l'aîné, officier vétéran de la musique de la Chambre, et de feue Marie-Marguerite Mauroy. En la présence de **Joseph-Michel Chevallier**, officier vétéran de la musique de la Chambre, oncle de la mariée, et de **Jean-Louis**

Schvartzenberg Lenoble, o.m.r. et garde de la bibliothèque de la musique de S.M., ami. Le futur époux apporte 500 l. La future épouse apporte 824 l.

CLXXXIII. 1729, 12-VII. — *Inventaire ap. décès* de **Jacques Christophe Huguenet**, o.m.r. (Chapelle et Chambre), mort à Versailles le 29 juin 1729, à la requête de sa veuve, Magdelaine Charlotte Girard, dt r. du Bel-Air à Versailles, tutrice de ses enfants : Pierre (24 ans), Marie-Magdelaine (22 ans), Nicolas (20 ans), Marie-Anne (18 ans), Charles-Robert (17 ans), Marie-Charlotte (14 ans).

« Un dessus de viollon et plusieurs musiques de viollons » .... 60 l.
Une petite épinette démontée .... 6 l.
16 tableaux.

Parmi les papiers : contrat de mariage de **Jacques Christophe Huguenet**, fils de Pierre, et de Marguerite Ravet, avec Magdelaine Charlotte Girard (Morançais, notaire, Saint-Germain-en-Laye), 13 juillet 1704 ; transaction entre **Magdelaine Pièche**, veuve en dernière noce de **Sébastien Huguenet**, valet de chambre de la dauphine et o.m.r. ; Jean-Baptiste Huguenet, ancien premier échevin et conseiller du roi à Chaumont-en-Bassigny ; Hugues Girard, marchand tanneur, mari de Jeanne Huguenet ; **Jacques Huguenet**, o.m.r. (Lamy, notaire, bailliage de Versailles, 24 octobre 1721) ; 800 l. en monnaie, provenant du sieur **Le Roux**, en faveur duquel le défunt s'est démis de sa charge (C'est le prix de la démission).

CLXXXIV. 1729, 21-VII. — *Renonciation* de Magdelaine Charlotte Girard, veuve de **Jacques Christophe Huguenet**, o.m.r. (Chapelle et Chambre), à la communauté de biens qui a été entre elle et son défunt mari, pour lui être plus onéreuse que profitable. (Inventaire chez Lamy, 12 juillet 1729).

CLXXXV. 1729, 17-X. — *Notoriété* : **Alexandre André**, o.m.r., certifie que François Dondasse, capitaine réformé, décédé à Dunkerque le 15 septembre 1728, n'a laissé qu'un fils, gendarme, héritier.

CLXXXVI. 1730, 9-II. — *Notoriété* : François Chevallier, bourgeois de Versailles, et **Jean-Baptiste Harbault**, maître de clavecin à Versailles, certifient que Marie Moisy dite Millamonot, est décédée le 25 janvier 1728.

CLXXXVII. 1730, 3-IV. — *Dépôt de procuration* : **Louis Dumont**, o.m.r., dt à Versailles, a déposé chez Lamy, notaire, l'expédition en papier d'une procuration à lui envoyée par Maître Armand Girard, bénéficier de l'église collégiale de Lille en Flandres (*sic* : cf. 13 avril) et par François Girard. On apprend dans la procuration jointe que Dumont pourra toucher au nom des deux frères Girard ce qui reste dû à l'abbé **Joseph Girard**, prêtre, o.m.r. : canonicat de Saint-Quentin, chapelles dont il jouissait, revenus sur la musique, etc., plus tout ce que le sieur **Langers**, vétéran de la musique, son procureur, lui doit, même s'il faut pour cela recourir à la justice.

CLXXXVIII. 1730, 4-IV. — *Mariage* : Bon Coquelin, cordonnier, épouse Marie-Françoise Gastineau, domestique, assistée de **Hiacinthe de Mazza**, o.m.r., dt à Versailles.

CLXXXIX. 1730, 13-IV. — *Certificat* : **Louis Dumont**, o.m.r., dt à Versailles, certifie que **Joseph Girard**, prêtre, o.m.r. (Chapelle), chanoine de Saint-Quentin, n'a laissé, au jour de son décès, pour seuls et uniques héritiers, que deux frères : maître Armand Girard, bénéficier en l'église collégiale de Lisle au Comtat Venaissin (1), et François Girard, et qu'il n'a été fait aucun inventaire ap. décès de **Joseph Girard**.

CXC. 1730, 7-VI. — *Dépôt de procuration* : **Jean-Joseph Pièche**, o.m.r. (Chapelle et Chambre), dt à Versailles, r. Dauphine, a déposé chez Lamy, notaire, l'original d'une procuration à son nom passée par Charles Simonneau, notaire à Landau, par laquelle Charles Salmon, capitaine en un régiment de Picardie, l'autorise à toucher en son nom de l'argent provenant de la succession Loisel.

CXCI. 1730, 2-VII. — *Quittance* : **Joseph Arnout**, o.m.r., a reçu 500 l. : 300 l. venant de Joseph Arnout, commis dans les haras du roi, son fils et 200 l. de Catherine Marie Barbe Arnout, sa fille, l'un et l'autre enfants de lui et de Cathe-

(1) L'acte du 3 avril disait : *Lille en Flandres* ; celui-ci fait allusion à *L'Ile-sur-Sorgues*. C'est la référence au Comtat Venaissin qu'il faut retenir pour bonne. Cf. à ce sujet la notice consacrée à Joseph Girard dans : N. Dufourcq et M. Benoit, *Dix années à la Chapelle Royale de Musique, d'après une correspondance inédite* (1718-1728), Paris, Picard, 1957, p. 64.

rine Barbe Goudouin. Cette somme lui était due pour la pension de ses enfants. **Joseph Arnout** père ne peut signer à cause de la maladie dont il est atteint et le tremblement de sa main.

CXCII. 1730, 9-VII. — *Mariage* : Joseph Tallua, dit Du Verger, tailleur d'habits pour hommes, épouse Perrette Hélène Rendu, fille de **Nicolas Rendu**, garçon des instr. de la musique du roi, et de Perrette Fileux.

CXCIII. 1731, 4-IV. — *Bail* : Anne Pillon, veuve de **Pierre Charpentier**, maître à danser des pages de la reine, tutrice d'Anne Marie Charpentier, leur fille (et d'autres comme Moreau, peintre de l'Académie Saint-Luc, apparenté aux Le Chantre), loue à bail à Louis Belang, jardinier, quatre places closes de murs, situées au Parc-aux-Cerfs.

CXCIV. 1731, 13-VIII. — *Bail* : Pierre Questel, chirurgien, et Louise Charpentier, sa femme, louent pour six années, à partir du 1er octobre, à **Louis Dangerville**, o.m.r., et Angélique Darget, sa femme, dt à Versailles, r. de Paris, les lieux dépendant d'une maison sise à Versailles, r. Saint-Louis, mt 180 l.

CXCV. 1732, 17-I. — *Procuration* : Henriette Duhamel, femme de **Pierre Alexandre Pièche**, o.m.r. (dt ordinairement à Paris, mais de présent à Saint-Calais), dt à Versailles, place Dauphine, autorisée par son mari, constitue son procureur général et spécial **Pierre Alexandre Pièche**, son mari, auquel elle donne pouvoir de vendre à telles personnes et pour tels prix qu'il jugera à propos, le lieu de la Grossinière, situé paroisse de Saint-Calais, le lieu de la Butte, situé paroisse de Saint-Gervais de Vicq, et un pré sur la même paroisse.

CXCVI. 1732, 8-IV. — *Bail* : Gilbert de Gordon Dhuntly, capitaine au régiment de Bourbonnais, ingénieur en chef de Salins, loue, pour trois ans, à Charlotte Pesenotte, fille majeure de Charlotte Gontier, veuve de **Charles Le Cointre**, musicien de l'Académie royale, le corps de logis dépendant d'une maison lui appartenant, r. Dauphine, à Versailles, mt 380 l.

CXCVII. 1732, 27-VIII. — *Renonciation* : **Magdelaine Pièche**, épouse d'Antoine Salbry, valet de chambre tailleur (*sic*) de feue Madame la dauphine de Bavière, et, auparavant, veuve de **Sébastien Huguenet**, valet de chambre de feue la seconde dauphine, dt à Versailles, déclare qu'elle renonce à la communauté de biens qui est entre elle et son mari, Antoine Salbry, pour lui être plus onéreuse que profitable.

Norbert DUFOURCQ et Marcelle BENOIT.

LE DISQUE ET L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Un exemple :

Marc-Antoine CHARPENTIER

par Norbert DUFOURCQ

Que le disque soit tenu désormais pour un élément de connaissance, que cette source sonore prenne sa place dans toute étude historique aux côtés des sources manuscrites ou imprimées, c'est ce que ces pages tentent de prouver. Le disque vient, à chaque instant, confirmer la lecture d'un texte ou contrôler la réalisation d'une page sur copie ; il permet d'étayer le jugement ; il favorise la réflexion. Il autorise la révision de plus d'une analyse, dont la lecture et la mémoire apparaissaient jusqu'alors comme les seuls critères.

Marc-Antoine Charpentier sera pris pour exemple. Le musicien de Mlle de Guise, le professeur du Dauphin, le futur maître de chœur de la Sainte-Chapelle n'était jusqu'alors connu des spécialistes que par quelques articles d'érudition, signés de M. Brenet, J. Tiersot, La Laurencie, Gastoué, E. Borrel. Une étude cursive lui avait été consacrée naguère par Cl. Crussard. Mais, sur le rival présumé de Lully, n'existe encore aucun travail d'ensemble, tellement paraît vaste une production répartie dans les vingt-huit volumes conservés par le Département de la musique de la Bibliothèque nationale, et qui décourage peut-être le chercheur de bonne volonté.

Or, les réalisations de Guy Lambert enregistrées à ce jour ont fait, si l'on ose dire, éclater le problème posé par cette œuvre. Elles l'ont même déplacé. Celui-ci n'appartient plus à un cercle restreint de musicologues. Il déborde sur toute la clientèle d'amateurs qui, tant en ce monde que dans le Nouveau, a découvert, grâce à une vingtaine de cires, la personnalité multiple du disciple de Carissimi.

Figure complexe, à vrai dire, que celle de ce célibataire. Connu et prisé de Louis XIV plus qu'on ne l'a dit, musicien de cour, à sa manière, ayant servi tour à tour ou simultanément la duchesse de Guise, Monseigneur, les Jésuites du collège de Clermont, le duc d'Orléans, la Sainte-Chapelle du Palais ; musicien auquel la maladie interdit — du moins est-ce la raison officielle alléguée — de servir la Chapelle du roi au dernier moment, c'est-à-dire lors de la deuxième épreuve du concours de 1683.

Les vingt disques sus-cités, et qui font miroiter les différentes faces de son génie, trouvent place sur les rayons de nos discothèques non loin des six ou sept cires consacrées à Carissimi et des plateaux nombreux qui évoquent, de Lully à Gilles, Delalande et Campra, l'Ecole religieuse versaillaise. Nous voici donc en possession de points de repère, de jalons et d'éléments de comparaison.

Qu'il nous soit permis, pour plus de commodité, de classer ces disques par affinités. Nous présenterons tour à tour la musique profane et dramatique de Marc-Antoine Charpentier ; la musique instrumentale ; les messes ; les motets, psaumes et cantiques d'actions de grâces ; les prières à la Vierge ; les leçons de ténèbres ; les oratorios (1).

(1) Il n'est pas question, ici, de *critiquer* ces disques, au sens où l'on entend couramment ce mot. Nous n'approuvons pas toujours la réalisation, l'interprétation, les *tempi*, la résolution des ornements, le *rubato* des cadences, ni l'orchestration choisie. Nous croyons qu'il y aurait, ici et là, beaucoup à redire. Mais l'effort tenté par un Guy Lambert, par un Louis Martini et son équipe, nous paraît tellement capital pour la connaissance du musicien, que c'est celui-là seul qui retiendra notre attention et qui, en fin de compte, intéresse la musicologie et la sert.

Marc-Antoine apparaît d'abord comme un musicien truculent, qui a fort profité, et des ballets de cour français auxquels il a pu assister dans sa jeunesse, et des intermèdes bouffes dont la Rome du XVIIe siècle lui a révélé la fébrile agitation. Le futur grand-prêtre de la Sainte-Chapelle du Palais a commencé par se mettre à l'échelle de Molière. Voyez ce *Trio des Grotesques*, qui sert de musique de scène à *La comtesse d'Escarbagnas* (1672) : il s'y mêle, à chaque instant, des mouvements de danse du type français (notamment la gavotte initiale), des ensembles vocaux polyphoniques ou syllabiques, des récitatifs parodiques, des imitations de cris d'animaux (le chat, l'âne). Charpentier ressuscite Janequin et annonce Ravel. Et, s'il le faut, une coulée chromatique vient apporter, en cette suite burlesque, une bouffée d'air italien. Il en ira de même au revers de ce disque, pour le *Trio des Rieurs*, extrait des *Fous divertissans* (comédie de Poisson, 1681) : une brunette qui va du style galant au style populaire, une manière d'air satirique, coupé de soupirs amoureux, un trio d'anches, des caprices en échos, une série de canons gouailleurs confiés aux *rieurs*, qui scandent leurs danses en frappant des mains. Tout ceci est dans la meilleure veine de la grosse farce et très loin de ce XVIIe siècle dont on nous présente trop souvent le visage austère. Dans ses airs sérieux ou à boire recueillis par Ballard, au même titre que ceux signés par des musiciens de moindre renom, Charpentier ne renonce pas à la tradition joviale de son pays natal : témoin ce trio *Veux-tu, compère Grégoire*, édité en 1702, et qui prouve qu'à la fin de sa vie encore, le serviteur de la Sainte-Chapelle sait faire siennes les séquences imitatives — en canons ou en échos — dans lesquelles excellaient les maîtres de la Renaissance.

Au fait, plus qu'un intimiste, Marc-Antoine Charpentier ne serait-il pas un dramaturge ? C'est le drame qui semble diriger toutes ses facultés, ses passions, ses gestes ; *Orphée descendant aux enfers* apparaît ainsi comme une cantate de chambre d'esprit dramatique : le lyrisme de l'arioso d'Orphée s'y oppose aux duos concertants de Tantale et d'Ixion. Faut-il voir ici une adaptation de la cantate italienne au goût français, avec une note de *musique pure* qui définit toute la conception de l'auteur ?

Six ans après la mort de Lully, celui qui, aux côtés du Florentin dictateur, semble s'être adonné à l'art religieux plus qu'à la tragédie lyrique, sort de son silence avec *Médée* (Thomas Corneille, 4 déc. 1693). En pleine maîtrise, Charpentier, qui a mûri son art, et qui a su, avec patience et profit, nous le verrons plus loin, assimiler la leçon italienne, va-t-il révolutionner le drame français ? Il n'y paraît pas, du moins quant à la forme. Et, pour qui connaît sa musique religieuse, si personnelle et si éloignée des préoccupations gallicanes, il y a lieu de s'étonner. Dans cette partition, Charpentier se borne à suivre le sillon creusé par le Baptiste : écoutez tout le prologue, l'air de la victoire avec le chœur des bergers, le passepied et son double, il n'y a là rien que de français ; il en va de même avec l'alternance des chœurs syllabiques et des récitatifs, des airs et des symphonies de danses. Tout ce qui est extérieur n'a guère changé. Il faut regarder de près le texte musical, relever, mesure par mesure, certains accents tragiques, certains enchaînements d'accords déchirants, certaine concordance entre la monodie et les fragments vocaux qu'elle engendre, certaine association entre la voix et la symphonie, certaines tournures descriptives imposées au contexte instrumental, pour découvrir le génie novateur de l'homme : certes, on pense moins au Campra de *L'Europe galante* (1697) qu'au Purcell de *Didon* (1689) : un Charpentier qui, par dessus l'opéra-ballet, annonce la grandeur tragique et dépouillée d'un Gluck (chœur des Corinthiens ; mort de Créuse).



Si, de la musique dramatique, on glisse à la musique instrumentale, il faut bien convenir que l'artiste joue là sur plus d'un tableau. Son voyage outre-monts peut-il expliquer cette richesse de verbe ? Oui, s'il est certain qu'il a recueilli les premiers essais des sonatistes, des concertistes italiens, et qu'il a su les fondre au grand courant de la suite française. Car voilà bien la marque de son talent : il excelle autant dans la danse, dans la grande fresque symphonique, que dans le ricercare de caractère religieux. Entendez à nouveau certaine danse de *Médée*, notamment les passepieds tirés du prologue, la passacaille, extraite du Ve acte : la symphonie, d'allure française, s'enrichit toujours d'une trame contrapunctique aux fils souples et italiens,

aux rencontres très peu licites encore. Rapprochez-en la suite d'orchestre — enregistrée aux violes — et qui n'est qu'un *concerto da chiesa*, avec son prélude en deux parties, sa sarabande en rondeau (pourquoi prétendre que Bach irait plus haut ?), ses deux gigues (anglaise ternaire, française binaire), sa passacaille en rondeau (qui reprend, en le déformant, le sujet de la sarabande) : vous êtes ici en présence d'une musique savante autant que plaisante, musique de cour, plus profonde et sensible sans doute que les *Symphonies pour les soupers du Roy* de Delalande, et qui se situe sur le même plan mélodique et polyphonique que *La Sultane* de Couperin ou les concertos grossos à venir de Corelli.

C'est un autre homme, un artiste officiel — il avait à fournir souvent des musiques de circonstance, justifiant sa situation chez Mlle de Guise, chez les Jésuites ou le Dauphin — qui écrit, dans un style monumental, tout français quant à sa rythmique, son syllabisme, ses trios d'anches servant d'intermèdes entre de pompeux refrains, une *Marche de triomphe* en *ré*, puis un *Air de triomphe* pour orgue et orchestre : sorte de fanfare, coupée d'effets en échos du style le plus français, comme si Marc-Antoine Charpentier profitait de la formation de l'organiste, qui passe continuellement d'un clavier — d'un plan — à un autre, répétant les mêmes propos sur des jeux différents. Toujours dans le même ton, l'*Offerte à deux chœurs* pour orchestre ne fait que confirmer ce parti pris. Elle est extraite, nous précise Guy Lambert, d'une *Messe pour les instruments* : elle est destinée, peut-être, avec ses couleurs truculentes, à alterner avec le chant de la maîtrise ou de la foule ; elle est faite, cette musique, d'une succession de courtes phrases mélodiques, qui permettent à l'auteur d'établir un contraste entre des cordes, des instruments de la petite harmonie, ou des ensembles cuivrés : sinfonia d'église qui prouve à quel point les violons et, à leur suite, les vents ont su rapidement se tailler la part belle en de certaines cérémonies parisiennes de la fin du XVIIe siècle, aux côtés d'un orgue qui, jusqu'alors, dominait la nef en roi et sans aucune concurrence.

Qu'une polyphonie instrumentale et d'église, qu'une symphonie extra-organistique ait vu le jour à Paris dans le dernier quart du XVIIe siècle, c'est encore Marc-Antoine Charpentier qui nous en administre la preuve. L'on ne s'étonnera pas, sans doute, qu'il fasse, à l'exemple de son maître Carissimi, appel aux cordes dans un oratorio, comme dans le prélude du IVe acte de *David et Jonathas*. Mais il faut avouer qu'à première vue — non à première audition, car, ici, l'auditeur est conquis — la *Symphonie pour un reposoir* pourrait, tout d'abord, étonner en ce lieu et en cette circonstance (salut du Saint-Sacrement : paraphrase du *Pange lingua*). Dans la sérénité des lignes, dans la grandeur de la polyphonie qui ouvre le IVe acte de l'oratorio — en dépit de plusieurs rencontres harmoniques des plus hardies —, le sentiment religieux se double déjà d'un sentiment dramatique : un sentiment poignant dont l'intensité va croissant, ainsi qu'il en ira dans la fugue du XIVe quatuor de Beethoven ! Mais, quand on aborde la *Symphonie pour un reposoir*, il semble bien que l'on vienne à découvrir un univers sans précédent dans la musique française. De lointaines origines pourraient, sans doute, être proposées : les *Fantaisies à cinq* d'Eustache Du Caurroy, dont plusieurs paraphrasent des thèmes grégoriens ; puis, immédiatement après, les pages que l'orgue a fait lever depuis cinquante ans : la *Fantaisie* à quatre voix de Ch. Raquet sur un thème d'essence grégorienne ; les commentaires à quatre ou cinq voix des hymnes ou des séquences de l'Eglise romaine, confiés à l'orgue par un Titelouze, un Louis Couperin, un Nivers, et, bientôt, un Nicolas de Grigny : polyphonie organistique, qui s'étage, en France de 1635 à 1695. Au fait, de quand date cette *Symphonie pour un reposoir* de Marc-Antoine Charpentier ? Avant ou après le *Livre d'orgue* de Grigny (1699), en lequel s'épanchent tant et de si belles fugues à cinq ? Il est à supposer que Charpentier a précédé l'élève de Lebègue. Au reste, comment conçoit-il sa symphonie, si ce n'est à la manière des Italiens, qui découpent leur ricercare en trois sections, le thème évoluant en valeurs longues (ou brèves) de la basse au soprano ? Mais, avant de traiter son thème grégorien, Marc-Antoine Charpentier n'hésite pas à ouvrir l'œuvre par une manière de sinfonia en deux parties, toute de style altier, noble et fier, un mouvement fugué faisant suite à ce *tempo* de prélude. C'est alors seulement que l'auteur passe au commentaire de l'hymne du Saint-Sacrement : doit-on assurer que ce thème en valeurs longues paraît aux cordes infiniment moins rigide qu'il ne serait à l'orgue, confié à des anches de pédale ? Il

faut dire que cette souplesse et cet équilibre entre la sensibilité et l'intelligence semblent les qualités dominantes de la polyphonie qui humanise le *cantus firmus*. Dans une seconde strophe, le thème passe d'abord aux deux dessus ornés qui chantent avec tendresse, alors que la basse leur répond, comme en canon, avec une efficacité qu'ignorent les deux sœurs, celles-ci se contentant d'adorer et de supplier dans la douceur et la quiétude. La troisième strophe du ricercare propose un autre programme. Les valeurs augmentées sont maintenant confiées au soprano, alors qu'une puissante basse continue vient servir de guide au thème grégorien, fermeté maintenue tout au long du couplet, quand bien même un contre-sujet en valeurs dédoublées viendrait-il au centre de la pièce en brusquer le mouvement. On ne peut s'empêcher d'évoquer ici la pensée de Frescobaldi, ou celle de ses disciples organistes. Un Frescobaldi plus viril peut-être, plus complexe, plus tonal parfois, mais tout aussi téméraire dans le domaine harmonique, si nous en jugeons notamment par ces longues pédales modales sur lesquelles chacune des sections de la symphonie prend fin, pédales qui, par l'intermédiaire de Charpentier, glissent de Girolamo à Nicolas de Grigny, puis à Pachelbel et à Bach.

***

De la polyphonie instrumentale, il est aisé de passer à la polyphonie vocale. Pour Charpentier, l'esprit, comme le cœur, demeurent attachés aux lieux saints. Et, quelles que soient les fonctions qu'il accepte, c'est, en définitive, dans le domaine religieux, stimulé par le drame qui se joue à l'autel, qu'il donne le meilleur de lui-même.

Au centre, et avant tout, la messe. Il en a écrit douze, dont la chronologie paraît difficile à établir. En voici trois qui semblent jalonner, sinon les différentes époques de sa vie, du moins les voies principales où il s'est engagé tour à tour.

La première continue, avec logique, une tradition qui remonte à Guillaume de Machault, bien qu'à vrai dire, l'introduction de la b.c. soit venue quelque peu modifier le point de vue du compositeur comme celui de l'auditeur. Messe *a cappella* hier, avec celles de Bournonville, Aux Cousteaux, Titelouze, Frémart, Cosset, Formé ; messe enrichie d'un soutien instrumental avec Boësset, Mignon. Si la messe a disparu tant soit peu de l'horizon des maîtres de chapelle au profit du motet, Marc-Antoine Charpentier est de ceux qui ressuscitèrent la forme et lui apportèrent un sang nouveau.

Pour bien juger cette *Messe du samedy de Pasques*, il faudrait, à vrai dire, la comparer, d'une part aux textes français cités plus haut, d'autre part aux messes de Cavalli et de Carissimi. Sur la première moitié du XVIIe siècle français, nous attendons les savants travaux de Denise Launay. Les points de repère demeurent, i i, les messes de Aux Cousteaux (1), les messes de *Requiem* de Du Caurroy et de Moulinié, et la messe de Boësset (père ou fils), publiée par Jacques Chailley. Quant aux messes italiennes, elles restent encore inconnues, hormis leur ancêtre — soit la messe *a cappella* de Monteverdi — qui opère une utile jonction entre le monde de la Renaissance et le monde classique. Charpentier, en sa *Messe du samedy de Pasques*, apparaît comme un Monteverdi *tonal* et un musicien qui poursuit l'effort polyphonique d'un Moulinié, avec une science des lignes infiniment plus grande que chez Boësset. Charpentier a, certes, appris l'écriture auprès des maîtres — français d'abord ?, puis italiens — qui doivent beaucoup à la polymélodie du XVIe siècle. Il se montre continuateur, encore, de Josquin, en ce sens qu'il oppose, avec une dilection évidente les voix par deux ou le petit chœur au grand, avant de les réunir en un « quatre voix » syllabique. Mais celui-ci atteint au lyrisme et connaît des accents qui voisinent le drame. Ces accents peuvent être de tendresse ou de générosité, voire d'éloquence, la voix de soprano l'emportant toujours sur l'autre, ce par quoi Charpentier fait siennes les conquêtes d'un XVIIe siècle monodique (2).

(1) Cf. Antoine Bloch-Michel, *Les messes d'Aux Cousteaux*, Recherches II, 1961-1962, p. 31-40.

(2) Cette messe ne comporte pas de *Credo* ni d'*Agnus*. C'est pour satisfaire le désir de l'éditeur qu'un *Agnus Dei*, extrait du tome XXIV de la collection de la Bibliothèque nationale, lui a été adjoint.

La *Messe de minuit* à quatre voix, flûtes et violons, nous transporte en un autre domaine : il y faut voir aussi, croyons-nous, la résurrection d'un monde traditionnel : combien de messes parodiques depuis le XVe, combien de messes sur des thèmes profanes, des bourdons populaires ! Clément Janequin lui-même n'a-t-il pas réutilisé ses propres timbres belliqueux (*La Guerre*) pour l'une des plus nobles messes catholiques du début du XVIe siècle ? Charpentier procède de la même manière, car il sait, fort à propos, « assagir » les noëls qu'il a choisis, et qu'il a choisis à bon escient, en essayant de faire cadrer au mieux l'esprit d'un timbre avec celui du verset de l'ordinaire qu'il a pour mission de paraphraser. Jugez-en :

Premier *Kyrie*	: « Joseph est bien marié » ;
Premier *Christe*	: « Or nous dites, Marie » ;
Second *Kyrie*	: « Une jeune pucelle » ;
Laudamus te	: « Les bergers de Chastres » ;
Quoniam	: « Où s'en vont ces gais bergers ? » ;
Deum de Deo	: « Vous qui désirez sans fin » ;
Crucifixus	: « Voici le jour solennel » ;
Et in Spiritum	: « A la venue de Noël » ;
Sanctus	: « O Dieu, que n'étois-je en vie » ;
Agnus Dei	: « A minuit, fut fait un réveil ».

L'essentiel est de ne pas corrompre l'esprit des pièces de l'Ordinaire par un rythme exagéré. Alors, l'on aperçoit que ces noëls font lever, sous la plume de Charpentier, des polyphonies d'une riche substance; les groupements syllabiques s'enchâssent entre deux polymélodies à titre de contraste. Rien de recherché dans l'écriture harmonique. L'auteur aime confier à la partie d'alto certains de ses thèmes. L'*Agnus Dei* sait être suppliant comme ceux de Palestrina ou de Josquin. Et, lorsque plusieurs mesures, intégralement signées par l'auteur, viennent s'insérer entre deux versets inspirés par les thèmes populaires, elles retrouvent l'esprit de la messe précédente.

La conception est tout autre dans la troisième messe que nous tenons à notre disposition. Il est probable que cette œuvre appartient aux dernières années de la vie de Charpentier, et qu'elle a été conçue pour être exécutée à la Sainte-Chapelle lors de la fête de l'Assomption, dans les toutes dernières années du XVIIe siècle ou les premières du XVIIIe. Cette messe *Assumpta est Maria* se ressent plus que les autres de l'influence du motet versaillais : celui de Lully comme celui de Delalande. C'est à un appareil infiniment plus riche que celui de la *Messe de minuit* qu'il est fait appel : six solistes, un chœur à six voix, une symphonie quadripartite, un grand orgue. La symphonie se taille une part importante dans l'ensemble : prélude, versets, ritournelle, accompagnements concertants. Le chœur laisse souvent la place aux vocalises des solistes. Avec un soin extrême, Charpentier s'applique à suivre de près son texte. La paraphrase tient donc à serrer de près chaque épisode du drame, chaque verset de l'une des cinq pièces de l'Ordinaire faisant lever une enveloppe sonore appropriée aux mots du texte classique. Et, si l'on reste fréquemment dans une même tonalité, on évite la monotonie par ce souci de peindre avec l'esprit des madrigalistes les moindres intentions du verbe. Mais Charpentier abandonne la découpure artificielle du motet versaillais (Du Mont, Robert). En ce sens, il est plus près du *Miserere* de Lully que du *De profundis* de Delalande. Et il semble bien que ce dernier message à l'office soit ainsi que le souhaitait Couperin et comme le réalisa parfois Delalande, l'un des plus nobles témoignages, à Paris, de la « réunion » des goûts français et italien.

Le *Kyrie* ouvre sur un ricercare-sinfonia, où toutes les voix chantent dans un langage qui sait se faire tour à tour rigoureux, implorant : ce sont les solistes formant petit chœur qui lancent le thème, à quoi répond le grand chœur avec virilité, assurance. De nouvelles incises, après la chute au relatif, font rebondir la matière, pour terminer dans le mode majeur. Une sinfonia de rythme ternaire — instruments d'orchestre ou orgue — annonce alors le *Christe*, rendu plus douloureux par l'insertion de quelques touches chromatiques. A nouveau, les solistes se voient confier la parole, ils insistent mais n'engagent pas le chœur à leur répondre.

Celui-ci sera réservé pour les premiers versets du *Gloria*, fresque émouvante et colorée, annonçant les meilleurs textes du XVIIIe s. : versets du recueillement et de la soumission pour les « hommes de bonne volonté » ; versets rythmiques de la louange, de la gloire ; apparition successive des solistes — avec dialogue — pour le *Domine, Deus Pater omnipotens*, et de l'*arioso* à l'italienne (aucune fausse honte à répéter plu-

sieurs fois le même texte) ; rentrée en masse du chœur qui évoque les péchés des hommes et sait se faire suppliant sur un thème descendant (*suscipe*) ; alternance des solistes et du grand chœur pour crier la pitié de l'humanité (voir les nobles accords tenus en grande pédale) ; apparition d'un petit chœur de voix élevées pour le *Tu solus sanctus* ; conclusion scandée (*Cum Sancto Spiritu*), mais concise, assez proche d'un chœur final de Delalande, avec notes répétées et pédale terminale, sereine sur sa dernière cadence.

Aussi caractéristique de cet art nouveau et ouvrant sur le XVIIIe siècle des Haendel, des Bach et des Mozart, le *Credo*. On y distingue, notamment, la douceur du premier chœur à six voix, qui aboutit aux mots intraduisibles pour le chrétien : *visibilium et invisibilium*... ; les accents généreux du sextuor de solistes qui lui répond ; les éléments pittoresques du *Descendit* ; la dense polyphonie de l'*Et incarnatus est* ; la ligne descendante de l'*Homo factus est* ; le drame du calvaire confié aux solistes ; les vocalises ascendantes du *Resurrexit* assurées par les dessus ; les grands et nobles accents liturgiques qui évoquent *Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam* ; la polyphonie entraînante et presque populaire du dernier verset et de l'*Amen* formant coda.

Une sinfonia introduit aux fastes du *Sanctus*, chœur massif qui trouve sa force dans les changements de rythme que proposent les mots latins, avec un *Hosanna* binaire. L'*Agnus Dei*, — pièce d'un rare dépouillement, avec ses frottements harmoniques engendrant une polyphonie, tout de douceur dans la simplicité et la noblesse de ses lignes — vient mettre, à cette messe, un sceau bien évocateur de cet Agneau qui, avec sa tendresse, s'est penché vers les hommes de bonne volonté, dont il a supporté les fautes : Marc-Antoine Charpentier, en admirable liturgiste, nous introduit au chœur du mystère, avec des enchaînements, soit évités, soit préparés, que tout musicien situera, pensons-nous, entre Palestrina, Monteverdi... et Fauré.

***

Des messes, nous passons au motet, et la transition est aisée, puisque tel extrait de la messe pourrait être tenu, comme au XVIe siècle, pour un fragment de motet. Voici d'abord les motets pour voix seule. Certains nous disent la triple préoccupation de Marc-Antoine Charpentier : la piété à la Vierge, la leçon douloureuse des ténèbres et de la marche au calvaire, la louange du Dieu glorieux et sauveur. Ce semble être les trois pôles de la vie religieuse et liturgique de notre homme.

Le *Salve Regina*, pour ténor, apparaît comme une émouvante homélie, un arioso dont tous les intervalles mélodiques semblent choisis avec soin, dans le souci de peindre au mieux des paroles prononcées avec effusion : attendez plutôt les mots *flentes, gementes, in hac lacrymarum valle*, et voyez comment Charpentier a réagi devant la triple interjection finale : *O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria*. Il y a progression voulue, tant au dessus qu'à la basse, puisque, par quatre fois, nous retrouvons la même image qui se fait insistante dans la douceur et la tendresse... A ce texte répond la troisième antienne des vêpres de la fête de l'Assomption, confiée à un soprano : « A l'odeur de vos parfums, nous courons ; les jeunes filles vous ont beaucoup aimée ». Paroles mystérieuses et symboliques, paroles dont Charpentier a retrouvé l'orante sensualité, mêlant, au-dessus d'une basse placide, à deux flûtes, une voix flexible dont les accents, les ornements, les courbes mélodiques (*adolescentulae*), finalement les broderies (*delexerunt*) annoncent, une vingtaine d'années auparavant, les plus italiennes vocalises de la *Troisième leçon de ténèbres* de Couperin. L'*O vos omnes*, extrait de la troisième leçon de l'*Office des ténèbres* du Jeudi Saint, se situe entre le récitatif, l'arioso et l'air : sans doute y a-t-il, dans un complexe de dissonances fort curieux, insistance sur le mot *dolor*, mais, ici, Charpentier se défend de toute éloquence mélodique. Plus loin, en revanche, — et nous entendons parler des premiers versets du *Lauda Sion*, c'est-à-dire la séquence de la fête du Très-Saint-Sacrement — Charpentier sacrifie, sans discussion possible, au jeu de la cantate italienne, au jeu du *da capo*, de la mélodie ornée, guidée par une basse continue, porteuse de ritournelle, et de la vocalise qui, par l'oratorio, nous ramène au théâtre.

Ces trois aspects de l'art religieux vont réapparaître dans le motet polyphonique et concertant. Charpentier agrandit son horizon, ou plutôt construit son espace en fonction des moyens musicaux — vocaux autant qu'instrumentaux — dont il dispose

chez Mlle de Guise, chez le Dauphin, chez le duc d'Orléans, chez les Jésuites ou à la Sainte-Chapelle. Mais ce sont toujours les trois aspects de sa vie religieuse qu'il nous donne à contempler : offrandes à la Vierge, leçon de ténèbres ou psaumes de la pénitence ; cantates d'apparat.

Les prières à la Vierge sont représentées d'abord par le *Regina caeli*, pour deux voix de soprano, sur b.c. L'œuvre comporte deux sections : la première obéit au thème grégorien de l'antienne. La seconde est plus italienne, avec des poses, des accents hiératiques (*ora pro nobis*), ou généreux (*alleluia*). Mais nous évoluons ici dans le monde de la vocalise rythmée, qui est très loin de la liberté qui planait sur la vocalise extatique du motet pour voix seule cité plus haut et destiné aux vêpres de la fête de l'Assomption. Dans une ambiance tonale et toute d'allégresse, ce *Regina caeli* annonce Haendel et Bach.

On voudrait pouvoir s'assurer que le *Sub tuum*, écrit pour trois voix de soprano *a cappella* et extrait du tome XXVIII et dernier des *Meslanges* de Marc-Antoine Charpentier, a bien été destiné à trois voix d'enfants de la Sainte-Chapelle : pur chef-d'œuvre (*Antiphona sine organo ad Virginem*). L'auteur, suivant son texte, l'a subdivisé, comme le faisaient les Renaissants, en quatre sections. Chacune a sa couleur, sa courbe mélodique. Souvent, deux voix ouvrent une section. La troisième vient s'insérer entre elles, soit à titre de pédale, soit dans un contexte syllabique, soit dans un esprit polyphonique. Il n'y a ni ornement ni vocalise. La placidité règne en cette prière qui ne s'embarrasse d'aucun appareil instrumental et qui sait allier, à des gestes cadentiels de type français, des frottements d'allure monteverdienne. Quel sens de la prosodie latine, et quel sens de la prière !

Il y a plus de confiance encore, et plus de dévotion dans l'antienne du *Salve Regina* qu'il reprend, et traite, cette fois-ci, pour chœurs. Il faut, ici, distinguer cinq épisodes : une sinfonia de cordes tient lieu de prélude, qui prend à témoin la mélodie grégorienne, traitée en valeurs augmentées dans un esprit polyphonique. Puis intervient le double chœur : il paraphrase les deux premiers versets ; un mot leur sert d'introduction, de lien, de conclusion : celui qui évoque la salutation, *salve*. L'accent qui tombe sur la première syllabe détermine toute la rythmique de cette section polyphonique ; et l'accent est encore roi lorsque l'esprit syllabique de Charpentier accouple les mots deux à deux : *salve vita*, *salve dulcedo*, en observant les moindres signes de la prosodie. Le troisième épisode livre la place à un trio de solistes où dominent les voix d'hommes : *Ad te clamamus*, et il se termine sur la plus étonnante image que l'on croirait — avec ses gammes chromatiques descendantes — empruntée au madrigal de Gesualdo pour peindre *in hac lacrimarum valle*. Mais nous n'avons pas fini de nous étonner. Le quatrième fragment ouvre sur un triple chœur : *Eia ergo*. Jamais la polyphonie n'a été aussi complexe ; jamais les oppositions entre grand et petit chœur n'ont été observées avec autant de soin. Charpentier, utilisant tous ses matériaux, fait appel à toutes les ressources de sa science vocale. Il est vrai qu'il faut préparer l'auditeur à ce qui doit peut-être le frapper au maximum, soit la paraphrase des trois suppliques finales : *O clemens*, *o pia*, *o dulcis Virgo Maria*. Dès lors, le vertical l'emporte sur l'horizontal. Et la prière se reflète en de majestueux accords parfaits qui s'enchaînent sans heurts, tout en rompant parfois la tonalité. L'auteur procède par échos entre son ensemble et ses solistes. Vous pensez bien qu'il profitera des fameuses interjections : *O*. Et cette simple voyelle est porteuse de couleur lorsqu'elle est prononcée — chantée — avec ferveur. L'antienne prend fin sur une présentation du texte visiblement recherchée, mais qui atteint à la grandeur par cette simplicité touchante avec laquelle Charpentier offre son oraison à la Vierge.

C'est encore la Vierge qu'il supplie pour les défunts dans une autre pièce assez éloignée de nos conceptions liturgiques (*Languentibus in purgatorio*, pour trois parties vocales, quatre parties instrumentales). Ici, l'on invoque la mère du Christ en faveur de toutes ces âmes qui cherchent le repos éternel. Et l'on espère que son intercession finira par le leur valoir. Trois versets, trois épisodes construits sur le même plan. S'il se montre partisan de la liberté — faisant toujours état des connaissances du récitatif acquises en Italie — Charpentier ne manque pas de construire : la sinfonia, le soliste ou les solistes, le chœur. Les trois plans demeurent, s'imbriquent, se répondent. Le tout est écrit dans une esthétique qui voisine celle de la litanie, dans un style d'antiphonie. Mais il semble que le musicien fasse un emploi réduit du *thème*. L'idée mélodique, elle, est enfantée par le *mot*. C'est ce mot qui suscite la musique, la conduit,

la pousse. Au hasard, écoutez ce que Charpentier fait de ceux-ci : *Maria* ; *Ad te suspiramus* ; *Succure miseris* ; *O Maria benedicta* ; *Per tua merita* ; *Ad requiem.* A la monodie déclamée répondent le duo, puis le trio de solistes, le tout couronné par l'ensemble vertical ; un balancement s'établit — en échos — entre les solistes et le chœur, notamment dans la troisième section, plus riche que les autres pourtant de ritournelles symphoniques (deux flûtes sur b.c.). Les moindres adjurations évoquent l'émoi de l'artiste qui met tout son espoir dans la Vierge, et qui fait preuve d'un intime — mais très personnel — lyrisme pour obtenir d'elle cet éternel repos qui doit bercer les morts.

Cette supplique se lit dans le tome XVIII des *Meslanges* de Charpentier. Parmi les neuf versions du *Cantique de la Vierge* auxquelles le musicien a laissé son nom, en voici deux, qui enrichissent respectivement les tomes XV et XI de la même collection. Se situent-elles environ les mêmes dates ? Si telle est la réalité, Marc-Antoine Charpentier réagit devant ce texte célèbre de deux manières rigoureusement opposées. Dans l'œuvre en *sol mineur* — prévue pour les voix de haute-contre, ténor et basse — transposée en *mi mineur* pour deux voix de femmes et une voix d'homme, il s'astreint à paraphraser quatre-vingt-neuf fois le tétracorde *mi ré do si* : manière d'immense « chaconne - procession », qui se déroule au contact d'une basse obligée, en valeurs longues, et de deux dessus cursifs qui chantent polyphoniquement. Les trois voix de solistes se voient, ainsi qu'en une cantate, confier certains versets ou certains fragments de versets, alors qu'ailleurs elles se regroupent en un tissu plus dense. Ce *mi mineur* fait appel aux demi-tons : *ré dièse* s'oppose à *ré bécarre* ; *sol dièse* à *sol bécarre* ; *ut dièse* à *ut bécarre.* Nous relevons, ici et là, des intentions descriptives : les vocalises pour *et exultamus* ; la voix de basse choisie — bien avant Bach — pour les mots : *quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus* ; celle de soprano (ou de haut-contre) pour évoquer la miséricorde (*Et misericordia ejus*) ; la dispersion des voix, en échos, pour *dispersit* ; les larges accords propres à rappeler le souvenir de la progéniture d'Abraham (*Abraham et semini*) ; les jubilations de *Gloria.* Les moindres intentions du texte semblent faire lever, sous la plume de l'auteur — tenue à une rigueur à première vue appauvrissante — des éléments mélodiques ou harmoniques (fausse relation) d'une savoureuse diversité.

En revanche, le *Magnificat* en *ré*, à double chœur vocal et double chœur instrumental (Tome XI), recherche le plus grand apparat. Avez-vous remarqué sa construction ? La symétrie est totale de part et d'autre d'un double chœur central qui enjambe, si l'on ose dire, trois versets. Cette masse chorale est flanquée d'un solo et d'un trio ; au double chœur initial correspond un double chœur final : architecture aussi parfaite que l'est celle, par exemple, du très parisien *Collège des quatre nations* édifié à la même époque. Cet ensemble est annoncé par une double ouverture. Charpentier confie la première à l'orchestre, la seconde à la voix de soliste. L'orchestre nous propose, en quelques mesures, une manière de prélude et fugue ou, mieux, d'ouverture et fugato (ce dernier, par une symétrie symbolique dont Bach se souviendra en son *Magnificat*, fait entendre déjà l'un des thèmes de l'*Amen*). A la sinfonia répond l'intonation grégorienne du *Magnificat* légèrement ornée. En règle générale, le double chœur est traité dans un esprit syllabique et très rythmé. Il n'y faut point chercher une peinture du mot à mot ; c'est pourtant le double chœur qui traduit les idées de foule et de puissance : *generationes*, *potentiam*, *potentes*, *divites.* En revanche, les solistes se voient confier les thèmes les plus riches en intentions évocatrices : *Et misericordia* (avec insistance — et ce une cinquantaine d'années avant Bach — sur le mot *timentibus*), *suscepit Israël* (avec une alternance heureuse entre la voix et le dessus instrumental). Syllabique et chorégraphique, le *Gloria* — dont Charpentier observe la prosodie avec discipline — vient s'inscrire, comme un contre sujet choral en rondeau, sur la deuxième proposition du verset : *sicut erat in principio.* Quant à l'*Amen*, il est attaqué sur un quatrième degré qui semblerait — un moment — renouer avec les conclusions plagales et les pédales du temps de Josquin !

***

Toutes ces œuvres, dédiées à la Vierge, ressortissent à la forme du motet, ce genre si instable depuis le XIIIe siècle en France, et qui tend de plus en plus à trouver en notre pays son équilibre, entre le type du motet de la Renaissance et celui de la cantate italienne ou de l'oratorio. Le grand motet versaillais n'a pas pris corps d'un

seul coup : depuis Bouzignac, Formé, jusqu'à Delalande et Campra, en passant par Moulinié, Veillot, Du Mont, Robert, Lully, le motet englobe toutes sortes de prières, et celles-ci peuvent revêtir toutes sortes de parures.

En voici trois types sous la plume du même musicien : le motet destiné à la bénédiction du Saint-Sacrement ; le cantique de louange ; le psaume de pénitence.

Ecrit pour « le Saint-Sacrement au reposoir », le motet *Oculi omnium* groupe cinq voix, deux dessus et b.c. On y perçoit fort bien deux parties : la monodie, confiée à un pupitre de voix (ou à un soliste), traitée avec liberté et lyrisme ; le refrain, suscité par les mots essentiels : *O nos felices, O nos beati*. La monodie reflète le dialogue entre l'âme et son Sauveur. La « foule évangélique » — pour reprendre un mot de Guy Lambert — se complaît dans un rondeau paradisiaque et extatique, mélange de tendresse et d'oraison, de confiance et d'adoration, que de simples accords parfaits se chargent de transmettre à l'hostie sainte (avec certains fragments confiés aux seules voix d'hommes).

Les premiers éléments en fanfare du *Te Deum* ont plus agi pour la diffusion de la pensée de Marc-Antoine Charpentier que le reste du cantique. Pourtant, ces mesures initiales ne sont pas des meilleures. Elles empruntent le style conventionnel de l'ouverture, style profane autant que religieux. Ce qui fait monter cette œuvre si haut, c'est le traitement de certains grands chœurs, ou la qualité lyrique de certains airs, de maints ensembles pour solistes. Car le *Te Deum* correspond à une vaste fresque, cantate qui, sans doute, en appelle parfois à des fanfares martiales, mais qui suit de près un texte imagé et riche de sentiments divers auprès desquels Charpentier ne semble pas être passé en vain. Il a pris l'habitude — ailleurs déjà — de *grouper* plusieurs versets, trois ou quatre, confiés par exemple au chœur, deux ou trois à des solistes. Le verset complet destiné à une seule voix (*Judex* : basse ; *Te ergo* : soprano) est rare ; mais ne renferme-t-il pas les pages les plus chaleureuses ? Il arrive que le même verset soit donné d'abord à une voix, puis répété dans son intégralité par un autre soliste (*Te per orbem* : ténor puis soprano). Mais c'est dans le trio surtout qu'excelle notre artiste : ténor, alto, soprano ; ou ténor, alto et basse. Le *Sanctus* emprunte la première formule (très ornée), le *Venerandum*, la seconde. Il arrive que ce trio vienne moins à alterner avec le grand chœur qu'à s'immiscer entre ces rets, à se placer sur sa route (*Per singulos dies*, *Et laudamus*). Vers la fin du cantique, Charpentier trouve, dans deux duos consécutifs, des accents magnifiques (*Dignare*, *Fiat misericordia*) : la basse dialogue avec le soprano ou chemine parallèlement avec cette voix, pour implorer la miséricorde avec une touchante insistance. La symphonie vient, à chaque instant, dans ces moments de douceur et d'intimité, compléter les intentions du poète musicien, comme elle sert de décor fastueux dans les grands chœurs. Le motet concertant lui réserve une place aussi généreuse qu'à l'élément vocal. Le dernier grand chœur (*In te speravi*) fait appel à la fugue et à toutes les possibilités offertes par le matériel sonore groupé par notre musicien, la conclusion, avec ses pédales, annonçant les plus allègres codas de Haendel.

Le *Miserere* l'emporte sur le *Te Deum*, non pas en grandeur, mais en musique pure. Extrait du tome VII des *Meslanges*, est-ce une raison suffisante pour le placer au milieu de la vie du musicien ? Guy Lambert nous l'affirme ; grâce à certaines indications marginales du manuscrit, il faut situer l'œuvre entre 1682 et 1687. A six voix, petite ou grande symphonie, ce *Miserere* comporte une triple leçon destinée aux élèves des Jésuites : la bassesse du péché, l'espérance en la miséricorde du Sauveur, la joie de chanter sa louange. La place qui nous est impartie nous interdit de nous arrêter à chaque article du psaume. D'ailleurs, Charpentier lui-même ne prend pas le verset à titre de témoin. Il lui arrive, ici encore, de grouper plusieurs vers et de leur imposer même enveloppe musicale. En revanche, il ne dédaigne pas de confier les deux parties d'un verset à des éléments sonores qui s'opposent ou se complètent. Sans observer l'ensemble de ce psaume grandiose, cueillons dans la partition certains détails de qualité : l'énoncé de l'intonation par la basse, l'entrée massive du chœur et la surimposition du soliste sur le chœur polyphonique ; l'arioso pour soprano (*Tibi soli peccavi*), qui cherche sa voie entre la simplicité et les redondances lyriques de ses répétitions mélodiques ; les intentions symboliques relevées dans les deux versets *Ecce enim* confiés au chœur et aux solistes, les solistes chargés d'évoquer, sous une trame chromatique et amère, le péché dans lequel l'homme a été conçu, et le chœur, dans un juste balancement d'origine madrigalesque — basses et dessus — porté à exalter la vérité

et la sagesse ; la joie dynamique des quatre solistes qui s'emparent du mot *exsultabunt* pour peindre l'allégresse de l'humble pécheur auquel Dieu aura donné une parole de consolation ; le double duo du soprano (*Ne projicias* ; *Redde mihi*), qui annonce les plus délicates inflexions, les trouvailles mélodiques et vocaliques de Couperin jusque dans le retour de ces mots : *confirma me* ; l'émouvant grand chœur de l'enseignement (*docebo*), avec l'étonnante image de la *conversion* en valeurs plus larges ; l'opposition entre soliste et grand chœur au sein d'un même ensemble, qui groupe mais distingue les trois versets suivants (*Libera* ; *Domine* ; *Quoniam*), la masse chorale, soit verticale, soit horizontale, s'emparant, soit d'un verbe (*Et exsultabit*), soit d'une conjonction (*non, non*) pour répondre au soliste et multiplier les éléments de couleur ; la parfaite adéquation de la monodie descendante pour voix de soprano (avec ses arrêts, ses accents sur *non, non*) au texte qu'évoque le cœur contrit et humilié ; enfin, après un duo d'alto et de soprano, qui chantent le relèvement des murs de Jérusalem, ce grand chœur final, dont la polyphonie, lancée par le premier mot : *tunc*, obéit à une prosodie parfaite et s'enrichit, soit d'accents musclés, soit de solides pédales, qui en décuplent la puissance.

***

Leçons de ténèbres et répons pour la semaine sainte semblent constituer, chez Charpentier, un domaine privilégié. On l'a dit : sa dévotion à la Vierge n'a d'égal que sa contrition devant le calvaire. Le disque nous en administre la preuve. De simples fragments d'œuvres suffisent à révéler avec quels sentiments il a travaillé pour la semaine sainte : travaux destinés aux paroisses autant qu'aux couvents de femmes ou d'hommes. On ne reviendra pas sur cet *O vos omnes*, motet pour voix seule signalé plus haut.

Un extrait de la première leçon de ténèbres du Mercredi saint confié à une voix d'alto (*Plorans ploravit*) prouve à quel point il s'est assimilé — sans doute pour un monastère de moniales — cet art de la cantillation imagée, dont il a découvert d'étranges spécimens chez Salomon Rossi, en Italie : vocalises sur l'une des lettres de l'alphabet hébraïque, puis monodie voisine de l'arioso et qui évoque les larmes de la cité solitaire et délaissée par ses amis.

Plus réaliste encore le texte du répons de la cinquième leçon du Vendredi saint : *Tenebrae factae sunt.* Il est écrit pour voix de basse et quatre parties instrumentales. Ici, chacun des mots du répons, si chargés de sens, fait l'objet d'une traduction sonore qui en souligne la portée (*Exclamavit Jesus* ; *dereliquisti* ; *inclinato capite* ; *emisit spiritum*) ; la voix sait et décrit les moindres inflexions du verbe, et le contexte harmonique contribue, à l'aide de quelques rencontres dissonantes, à renouveler l'atmosphère d'angoisse du calvaire. Voilà bien le chef-d'œuvre de l'arioso français : seuls, les noms de Monteverdi, Bach, Moussorgsky viennent ici sous la plume.

Non loin, voici quelques extraits de la troisième leçon de ténèbres du Samedi saint : ce *Recordare* est écrit pour trois voix de femmes. L'on dirait de quelque *organum* pérotinien tonal, chaque voix poursuivant son chemin en toute indépendance, quitte à s'arrêter avec autant d'insistance sur les mots qui font image et soutiennent tout le texte, *opprobrium, convertere* ; une antithèse qui oppose, au remords qu'évoque le premier, l'espoir que fait lever le second.

On trouvera la même ferveur, le même sens de la cantillation dans les extraits de la première leçon de ténèbres du Samedi saint, destinée à une soliste, un chœur de cinq voix de femmes et des instruments. Le disque ne nous apporte, après l'intonation *De lamentatione Jeremiae prophetae*, que quelques versets : même compréhension du mot, dont le musicien retiendra le sens secret (*levavit*), même souplesse dans la vocalise ; ici, s'ajoute la polyphonie. Elle présente une particulière originalité. Ces grands chœurs un peu blancs, mais d'un langage parfois intrigué, annoncent cinquante ans auparavant, certains adagios de concertos pour cinq flûtes de Blavet et consorts.

***

Le disque nous apporte finalement deux compositions dont l'une est mi-profane mi-religieuse (par son sujet), l'autre religieuse ; mais l'une et l'autre se situent en dehors de la liturgie. La première, écrite à la mémoire de la reine Marie-Thérèse qui

vient de mourir (1683), comporte trois parties : des lamentations pour les obsèques de l'épouse du roi ; un milieu allégorique rappelant les gloires de ce dernier ; un *De profundis*. La cire ne nous a pas encore apporté la section centrale. Les deux volets latéraux de cet immense triptyque, qui a, sans doute, été exécuté chez le Dauphin, en appellent à sept solistes et à un chœur mixte à sept voix. Charpentier, visiblement, s'inspire des œuvres de circonstances de Carissimi, comme les *Lamentations de Marie d'Ecosse*, la *Plainte des damnés*. Une fois encore, nous admirons son esprit constructeur, car il a placé, au centre du premier volet, un immense chœur qui alterne avec un trio de solistes : chœur douloureux, flanqué ici et là d'un récitant qui dialogue également avec trois solistes. Le tout s'ouvre et se clôt sur une symphonie à cinq parties. Au messager qui raconte la disparition imprévue de la reine, répondent trois voix symbolisant le peuple. A l'ange qui cherche à consoler ceux qui pleurent en les persuadant que la reine est beaucoup plus heureuse au paradis, répondent les mêmes personnages. Quant au chœur, il dialogue avec les trois vertus : la Foi, l'Espérance, la Charité. Le parallélisme est voulu. Le film se déroule avec une rigueur toute cartésienne. Dans ce poème de l'affliction officielle, personnelle autant que collective, Charpentier ne faiblit pas un instant, et, s'il utilise, au centre de son monument, la forme du rondeau, par le retour régulier du refrain chanté par le chœur (*O sors infelix et acerba*), il ne manquera pas, en ses récitatifs ou ses ariosos, d'insister sur les mots-clés : *heu, heu !*, *tanti stuporis*, *expiravit*, *ploremus*, *plorate nubes*, *ululate*, etc. Pour juger en toute objectivité cette grande fresque de la souffrance, avouons qu'il eût été nécessaire de voir se dresser à sa suite le monument chantant la gloire allégorique du prince. Et l'on eût mieux saisi, peut-être, la structure, comme les douloureux dialogues de la première page, et la structure et les conceptions antiphoniques de la troisième page, un *De profundis*.

Ce psaume de la pénitence oppose en effet, avec autant d'art, les chœurs à sept voix aux solistes. Et ici, Charpentier s'en tient à une formule qui lui a réussi tout à l'heure : il fait alterner, au cours d'un même verset, grand chœur et solistes. Trois instants sont aussi réservés aux masses chorales : *De profundis*, *Quia apud te* et *Sustinuit*, *Requiem aeternam*. Au centre de ces édifices un peu monolithiques, les solistes interviennent, mais de manière différente. Au début de l'œuvre, ce sont eux qui lancent ce beau et noble thème qui, avec sa sixte, annonce celui de Delalande. Les chœurs le reprennent, invoquent, avec insistance et tendresse, le Seigneur (*Domine*) auquel s'adresse l'humanité souffrante, et laissent à la symphonie quelques interventions dramatiques, jusqu'à la reprise générale du verset qui connaît une ampleur considérable, mais qui sait éviter la monotonie par les apparitions soudaines et heureuses des solistes. Même parti dans le chœur médian, *Quia apud te*, traité en rondeau, les sept parties vocales répondant régulièrement aux deux solistes (deux sopranos ou soprano et alto) qui viennent aérer et comme assouplir la polyphonie. Dans le chœur final, à l'élément de berceuse, image du repos éternel, qui trouve à s'appuyer à une grave pédale, répondent les solistes, qui évoquent l'idée de la *lux perpetua*, reprise aussitôt par le chœur qui confirme avec insistance cette image de l'éternité bienheureuse. Le reste des versets se trouve partagé entre les solistes : duos ou trios. L'arioso se distingue de l'aria : celle-ci, dans *Si iniquitates*, obéit à une basse continue qui en règle la course ; écrite pour les voix graves (deux altos, basse), cette admirable page évoque avec amertume les iniquités dont le pécheur se reconnaît coupable. Mais ce pécheur, au cours d'une ascension non moins surprenante en sa polyphonie complexe, nous avertit qu'il espère dans le Seigneur du matin au soir (*Speret Israël in Domino*). Il y a, dans telle ou telle mesure de ce psaume, des trouvailles qui relèvent d'un italianisme certain.

A cette grande œuvre — un triptyque de circonstance et qui appartient au motet comme au domaine de l'oratorio — il faut joindre enfin une histoire sacrée : le *Reniement de saint Pierre*. A vrai dire, cette cantate religieuse se trouve annoncée, en cette discographie, par cinq des dix *Méditations de carême* écrites, peut-être, pour introduire, chez les Jésuites, les sermons du temps de carême. Chacune d'elles constitue, en miniature, une histoire sacrée ou un drame en raccourci : la *Trahison de Judas*, la *Pénitence de Madeleine*, le *Sacrifice d'Isaac*, le *Reniement de saint Pierre*, la *Mort du Sauveur*. Charpentier en appelle aux éléments les plus simples comme les plus souples : trois voix d'hommes et une basse continue. Avec des moyens ainsi réduits, il parvient à cette intensité expressive qui parcourt les partitions de Carissimi. Le dialogue, tou-

jours cursif, ne fait que peu de place à l'ornement. Quelques mots portent au décor, à la description, mais ces images sont plutôt le fait du chœur à trois voix (*flent amare, dum crucifixissent, exclamavit, et hoc dicens expiravit*). A vrai dire, souvent, les trois voix récitent, de manière syllabique, dans une étrange atmosphère harmonique qui vise moins à évoquer l'ambiance de la scène qu'à provoquer la contribution de l'assemblée. Derrière Charpentier, nous pressentons Carissimi, mais nous entendons Victoria.

A une autre échelle, ces méditations nous préparent à mieux recevoir le message de ce *Reniement de saint Pierre*, véritable oratorio français et latin. L'œuvre faisant, en ce périodique, l'objet d'une analyse minutieuse (1), nous ne croyons pas devoir insister sur cette page émue, descriptive et liturgique. Toutes les facultés du compositeur trouvent à s'y employer. Jamais, peut-être, la déclamation à l'italienne n'a été, chez lui, si loin. La vocalise s'insère au plein centre de la musique française. Le chœur agit ou décrit. Chacun des personnages fait l'objet de recherches musicales particulières : chacun a son *ethos*. A chaque instant, une sensibilité frémissante anime le texte de saint Jean : le vrai successeur de Carissimi diffuse, chez les Jésuites de Paris, la pensée romaine. L'avant-dernier quatuor de solistes nous conduit sur le chemin de Bach. Le dernier chœur, par son universalité, se place entre Lassus, Palestrina, d'une part, Rameau, Mozart de l'autre.

***

Arrivé au terme de cette recension, nous voudrions proposer au lecteur ces quelques constatations :

1. Grâce à la ténacité de Guy Lambert, de Louis Martini et de quelques firmes de disques, Marc-Antoine Charpentier semble aujourd'hui, de tous les musiciens français du XVIIe siècle, comme le mieux servi : une *vingtaine* de cires diffusent son œuvre.

2. Cette œuvre — près de cinq cents numéros —, apparaît comme la plus volumineuse qu'un artiste du XVIIe ait consacrée au culte catholique romain. Sans doute, Marc-Antoine Charpentier peut être tenu, après Josquin des Prés et Roland de Lassus, comme le plus grand musicien religieux d'obédience française : personne ne prendra sa succession, hormis Delalande avec ses soixante-dix motets.

3. Il semble difficile — voire impossible — de porter un jugement d'ensemble sur une œuvre dont les neuf dixièmes nous échappent, et dont, seule une infime partie a fait l'objet d'un enregistrement.

4. Ce, d'autant plus que, pour juger à sa valeur l'apport d'un Charpentier, il faudrait avoir une connaissance approfondie des sources auxquelles il a puisé : en France, les motets de Veillot, de Gobert, peut-être de Moulinié, d'Henry Du Mont, de Pierre Robert ; en Italie, les œuvres à destination liturgique de son maître Carissimi (messes et motets). L'essentiel de cette œuvre de Charpentier semble devoir être située entre 1675 et 1690. Faut-il rappeler qu'à la même époque — soit entre 1679 et 1683 — un Italien voit ses motets briller à la cour : Lorenzani ? Or, ces motets n'ont jamais fait l'objet d'une réalisation... L'œuvre de Charpentier leur doit-elle quelque peu ?

5. L'apogée de la production se situant, pour Charpentier, entre 1675 et 1690, il serait intéressant et utile de comparer son œuvre religieuse à celle de Lully, d'autant plus que ces deux maîtres ont parfois traité les mêmes textes. Sans méconnaître les qualités du *Miserere* de Lully, il semble que celui de Charpentier aille beaucoup plus haut. Il faudrait également comparer leur *Te Deum*. Et, puisque le nom du Baptiste est lancé dans l'arène, il y aurait peut-être lieu de revenir sur une légende tenace suivant laquelle Lully, durant toute son existence, a pris ombrage du génie de Charpentier, et qu'il a su le priver de toute audience officielle. S'agissait-il de musique profane ou dramatique, son ordonnance pouvait, certes, avoir force de loi, et il est probable que Lully a craint la concurrence dans le domaine dont il avait la charge, celui de la tragédie lyrique. Mais Lully a-t-il interdit au musicien religieux de parler ? Il n'y paraît pas, et les cinq cents numéros d'œuvre sont là pour répondre. Charpentier a-t-il été ignoré du prince ? A-t-il été délibérément écarté de la vie musicale

(1) Cf. l'article de Clarence Barber.

religieuse officielle ? Aucun texte sérieux ne le prouve. Que Charpentier ait été malade en 1683 et que, surchargé de commandes, il n'ait pu se présenter à la seconde épreuve d'un concours qui allait ouvrir à l'heureux élu les portes de la Chapelle Royale, est-ce raison suffisante pour prétendre que Louis XIV n'a pas reconnu ses mérites ? Il le savait en place chez sa cousine Mlle de Guise. Il le maintint chez les Jésuites. Il le donna pour maître de musique à son propre fils aîné, Monseigneur, et il lui laissa la même situation auprès de son neveu, le jeune duc de Chartres, auquel le musicien dédicacera un *Traité de composition*. Chez Charpentier, la modestie de l'homme ne doit pas faire oublier les situations officielles auxquelles son génie l'avait appelé.

6. Un problème musicologique reste entier : quelles relations Charpentier entretenait-il avec Delalande ? Le second a-t-il reçu des leçons du premier ? Le second, plus jeune d'une vingtaine d'années. Est-ce Charpentier qui a introduit Delalande dans le milieu italianisant de la capitale, à Saint-André-des-Arts ? Nous n'oublions pas que, chez les Jésuites, Charpentier et Delalande *ont peut-être collaboré plusieurs années*, vers 1683-1685 : l'un à la tête de la maîtrise, l'autre aux claviers du grand orgue. Or, les premières œuvres de Delalande datent de ces années 1681-1683 ; quelque temps plus tard, il quittera définitivement les Jésuites et ses autres tribunes pour se consacrer exclusivement à Versailles. Delalande ne doit-il pas être tenu pour le successeur spirituel de Marc-Antoine ? Delalande ? Un Charpentier moins frémissant, mais plus maître de lui, moins italien, mais plus équilibré, moins liturgiste, mais plus décoratif...

Norbert DUFOURCQ

DISCOGRAPHIE

— *David et Jonathas*, prélude pour orchestre.	Ducretet-Thomson LPG 8683
— *De profundis.*	Pathé 33 DTX 158
— *Elévation.*	Pathé 33 DTX 140
— *Lamentations* pour les obsèques de la reine Marie-Thérèse.	Pathé DTX 270
— *Lauda Sion*, motet pour voix seule.	Pléiade P 3083
— *Leçon de ténèbres* du samedi saint.	Musique baroque LQS
— *Magnificat* à 8 voix.	Erato LDE 3017
— *Marche de triomphe* et *Air de trompette*, pour orgue et orchestre.	Erato LDE 3009
— *Médée*, extraits vocaux et instrumentaux.	Decca DL 9678
— *Médée*, suite de danses : Loure et Canaries ; Passepieds ; Passacaille.	Ducretet-Thomson 320 C 130
— *Méditations de caresme*, pour 3 voix et b.c.	Pastorale et Musique 25 006
— Messe *Assumpta est.*	Pathé 33 DTX 140
— *Messe du Samedy de Pasques.*	Erato LDE 3056
— Messe de Noël ou Messe de Minuit.	Studio SM 3303
	Ducretet-Thomson LA 1060
— *Miserere* des Jésuites.	Pathé DTX 228
— *Nuit*, interlude symphonique pour quintette à cordes.	Pathé PDT 254 (78 t.)
— *Oculi omnium*, motet.	Erato LDE 3009
— *Offerte* à 2 chœurs et orchestre.	Erato LDE 3017
— *Orphée descendant aux enfers*, cantate.	Pathé DT 1033
— *O vos omnes*, pour voix seule.	Pléiade P 3083
— *Pie Jesu*, pour 2 dessus.	Columbia LFX 921 (78 t.)
— *Plorans ploravit*, pour 2 voix, et b. c.	Erato LDE 3017
— *Recordare.*	Erato LDE 3009
— *Regina coeli*, pour 2 voix et b.c.	Erato LDE 3017
— *Reniement de saint Pierre (Le)*, oratorio.	Pathé DTX 259
— *Salve Regina*, motet pour voix seule.	Pléiade P 3083
— *Salve Regina* à 3 chœurs.	Erato LDE 3017
— *Sub tuum praesidium*, pour 3 voix *a cappella*	Erato LDE 3017
— *Supplications pour les défunts à la Vierge Marie.*	Ducretet-Thomson LPG 8683
— *Symphonie pour un Reposoir*, pour orchestre.	Ducretet-Thomson LPG 8683
— *Te Deum.*	Erato LDE 3009
— *Tenebrae factae sunt*, pour basse et b.c.	Ducretet-Thomson LPG 8683
— Trio des Grotesques.	Pathé DT 1033 ou 45 ED 102
— Trio des Rieurs.	Pathé DT 1033 ou 45 ED 102
— *Veux-tu, compère Grégoire*, air.	Erato EFM 42026.

Ces pages étaient écrites lorsque parut, chez les Discophiles Français (DF 730 068), une cire de Marc-Antoine Charpentier qui porte en exergue ce titre : *Musique pour le Port-Royal*. Mots que Guy Lambert peut justifier dans une notice en laquelle il déclare que plusieurs de ces œuvres étant destinées à certaines religieuses de Port-Royal dont le nom apparaît parfois dans les vingt-huit tomes de la Bibliothèque Nationale; ceux-ci renfermeraient, au dire du réalisateur, « 19% des motets, antiennes à voix de femmes dont la plupart sont dédiées à Port-Royal ». Musique dont il est difficile de préciser la date ; d'autres — sur les mêmes textes — paraissent destinés soit à l'Abbaye-aux-Bois, soit à la Sainte-Chapelle. De cette lumière projetée par Port-Royal dans l'existence de Charpentier, acceptons l'hypothèse, et souhaitons qu'un musicologue se penche sur ce passionnant problème. Et si nous regrettons, en ce disque, un accompagnement toujours confié au clavecin — pourquoi pas le « positif » des couvents de l'époque ? — soulignons l'intérêt présenté par la *Leçon de ténèbres du mercredi* pour basse, par celle également pour trois voix de femmes (avec alternance de solistes et de trios), par un *Quam pulchra es* d'une suave et délicate allégresse, par un *Ave Regina* qui est digne des plus hautes inspirations du XVIIe s. C'est à chaque instant Couperin que l'on évoque devant ces morceaux d'anthologie.

Deux mentions de dernière heure : celle d'abord d'une *Pastorale sur la Naissance de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (Discophiles Français, DF 740.018). Il s'agit d'un genre issu du mystère, de la fable, et qui s'apparente, par-delà l'oratorio, à la cantate. Au dire de Guy Lambert, l'œuvre a été conçue pour une veillée de Noël donnée chez la Princesse de Guise par des chanteurs dont le nom figure dans les marges du manuscrit. Tout est allégorie dans le texte : allégorie des participants, les bergers, l'Ancien, le Bergère éplorée, l'Ange, le Pasteur, l'Assemblée ; allégorie des paroles qui évoquent le temps de l'Avent, l'Annonciation, la Marche vers l'Etoile, l'Adoration. Symbole littéraire et psychologique que ce mélange de l'amertume de la Vierge (l'agneau dévoré par le loup préfigure le calvaire) et de la joie populaire et naïve des bergers. Mais contrairement à ce que l'on serait en droit d'attendre, il y a peu de place pour le symbole musical, les madrigalismes ou les effets suggestifs du lyrisme italien. Tout est ici dans la tradition française, jusqu'aux mouvements de symphonie chorégraphique qui viennent de temps à autre relayer les bergers. Il faudrait pouvoir comparer cette partition à celles de LA GUERRE, CAMBERT, Jean-Baptiste BOESSET, LULLY, qui fleurissaient dans les années 1665-1672.

Enfin, voici la mention d'une *Messe pour 8 voix et 8 instruments* qui paraît à l'instant où l'éditeur tire la présente publication (Lumen AMS 36). Les observations cursives qu'appelle pour le moment cette messe ne sauraient s'appliquer aux autres commentaires de l'*Ordinaire*. Précisons d'abord que l'on ignore la date de cette importante partition. Relevons ensuite dans le texte une curieuse conception de la loi des contrastes en musique : contraste entre une musique pure et une musique descriptive ; contraste entre la symphonie et le chœur ; le chœur et l'orgue (qui par deux fois est chargé d'un verset) ; le petit chœur des solistes et le double chœur ; le chœur vertical et le chœur horizontal ; le chœur contemplatif et le chœur rythmique ; contraste entre le thème *legato* et la mélodie aux menus intervalles disjoints ; contraste entre les groupements de voix de solistes : ici deux dessus et une basse, là trois voix d'hommes, plus loin soprano, haute-contre, basse. Particulièrement savoureuses apparaissent ces hardiesses relevées au passage : de véritables trios ou quatuors polyphoniques de solistes ; des oppositions entre la lumière du *majeur* et la mélancolie, l'amertume du *mineur* ; le remplacement de deux des invocations du *Sanctus* par la symphonie, cette symphonie venant également encadrer l'unique *Agnus Dei* confié aux voix ; l'insertion d'un motet pour soliste dans le *Sanctus* avant le *Benedictus* ; l'emploi du langage imagé des Italiens, l'emprunt aux harmonies monteverdiennes, aux formules vocalisées et en canon du maître de Mantoue. Les pages les plus significatives de cette immense fresque témoignent d'une pénétration du texte qui rappelle les réussites d'un Josquin Des Prés : en ce sens, tout le *Credo* — si descriptif — domine la partition. Mais le *Sanctus* apparaît, avec ses épisodes symphoniques, ses chœurs de suavité ou d'exultation, son oraison individuelle de l'*O salutaris*, comme le *tempo* le plus achevé de l'œuvre. Resterait à savoir ce que M.A. Charpentier connaît des messes de Mignon, des messes des Italiens, ce qu'il doit à Robert, à Du Mont, à Lorenzani, ce qu'ont pu apporter toutes les œuvres de ces derniers qu'il a entendues. Resterait à déterminer la part de son génie personnel dans cette œuvre liturgique, glorieuse, unique.

Norbert DUFOURCQ.

A TRAVERS L'INÉDIT

Archives du Château de BEAUVOIR.
1644, 28 octobre

Feuillet 23 d'un registre broché de 56 pages (29×49) contenant des actes de foi et hommage rendus à Monsieur de Beauvoir, alors Gilles Blondeau, conseiller du roi, du 22 octobre au 26 novembre 1644, par devant son notaire royal au bailliage de Melun, Nicolas Couperin, qui signe chaque acte.

Le document que nous publions ici présente l'hommage de Charles Couperin, frère de Nicolas « marchant demeurant à Chaulmes », père des trois musiciens, Louis, François et Charles. L'acte est daté du 28 octobre 1644 et concerne une petite possession de deux arpents de pré au « lieudict Crouilly ».

Cette terre était-elle encore en possession des COUPERIN quarante cinq ans plus tard ? En tout cas, en 1689, François Couperin le Grand fait imprimer sa première œuvre, *Pièces d'orgue consistantes en deux messes*, avec la mention : « composées par F. Couperin, s. de Crouilly ».

Une des pièces de François Couperin s'intitule *La Crouilli ou la Couperinète.*

[Communiqué par l'abbé André BARRAULT,
Verneuil-l'Etang, S.-et-M.].

Archives paroissiales de CHAUMES-EN-BRIE.

Les COUPERIN

C'est par des filles, mariées dans le pays, que le nom de Couperin entre dans l'histoire de Chaumes, le 7 juin 1562. Le plus ancien « Registre des Baptêmes », ouvert le 15 octobre 1561 — encore un centenaire ! — par le curé Nicolas Andouze, y note le baptême d'un fils de Catherine Couperin et de Jehan Guy. Ils y reviennent ainsi six ou sept fois jusqu'en 1581.

Dans le même temps, une autre Couperine, comme écrivent plusieurs actes, selon une mode de parler dont se souviendra le Grand Couperin, dans ses Pièces de clavecin, Claude (ou Claudine), est mariée à Martin Dauvergne. Une troisième, Martine, l'est à Gabriel (ou Guillaume) Ezard. Une quatrième, Perette, à Guillaume Dallibert. Et toutes reviennent plusieurs fois. Une Estiennette Couperin paraît aussi, le 4 juillet 1576, comme marraine d'un fils de Martine.

Une Guillemette Couperin, le 24 avril 1575 et le 16 mars 1596, est presque certainement la même que Catherine.

Ces cinq ou six Couperines sont-elles des sœurs ou des cousines ? Estiennette, parue une seule fois, une tante ou une nièce, venue de loin ou morte peu après ? Viennent-elles, déjà, toutes de Beauvoir ?... Mystère apparemment impénétrable ! Il y a tant de lacunes, et parfois de plusieurs années, en ces Archives vénérables ! D'ailleurs, les actes de mariages et d'inhumations ne sont rédigés, ou gardés, que beaucoup plus tard.

Chose curieuse : pendant soixante ans, aucun parrain du nom de Couperin ! Et l'on ne trouve qu'une fois un foyer de ce nom, en août 1581 : « Le 9e jour dudit moys a esté baptisée Admée, fille de Michel Coperin (*sic*) et de Jacqueline Jacquet (ou Jacquier ?) sa femme ». Aucun des trois ne revient par la suite, tandis que d'autres

Jacquier (ou Jacquet) continuent de paraître. Il faut attendre le 25 juillet 1611, et le 18 décembre 1618 pour qu'interviennent, comme parrains, un Mathurin et un Charles Couperin. Les mêmes, sans doute, qui réapparaissent à partir de 1623, surtout le second s'il est le père des trois musiciens nés à Chaumes : LOUIS, en 1626 (?), FRANCOIS l'ancien, en 1630 ou 1631, CHARLES, le 9 avril 1638. Leur histoire est connue.

Voici quelques années, la bienveillance de M. le Maire, de M. l'Adjoint et de Mlle la Secrétaire me permit d'étudier et de scruter les Registres conservés à la Mairie. Je les en remercie vivement, et je suis heureux de pouvoir ainsi rendre hommage aujourd'hui aux Couperin en apportant cette première gerbe de souvenirs inédits glanés aux Archives de Chaumes.

LOUIS y est nommé deux fois, comme parrain. Le 17 février 1639, il n'est encore qu'un enfant de treize ans. Le rédacteur note : « Fils d'honorable homme Charles Couperin, marchand ». Ce père était aussi organiste, et apprenait déjà à son fils à le devenir. Le 22 octobre 1655, Louis est parrain de Louys Normand, fils aîné de sa sœur, Elisabeth Couperin. Cette fois, on aurait pu marquer « Musicien du Roi et organiste de Saint-Gervais ». Hélas ! pas de signature : ce n'était pas encore la règle, ou l'habitude.

Au contraire, le 26 mai 1681, au mariage de Louys Normand, le registre indique, parmi les témoins : « Me François Couperin, bourgeois de Paris y demeurant », et la signature de FRANÇOIS L'ANCIEN brille à côté de celle de Marie Guérin, veuve de Charles Couperin.

Le jeune François, fils de celui-ci, et déjà retenu pour l'orgue de Saint-Gervais, dut assister à cette fête de famille. En tout cas, il revient, au temps de sa gloire, le 3 novembre 1697. Parrain d'un fils de ce même Louys Normand, « Me FRANÇOIS COUPERIN, organiste du Roy, demeurant à Paris », appose sur le Registre une signature lumineuse, perle de grand prix pour le Musée Couperin !

Après ce sommet, sauf erreur, le nom glorieux ne figure plus que deux fois sur les Registres : celui d'Elisabeth Couperin. Vingt six fois déjà il a été marqué, mais sans signature, car elle a « déclaré ne savoir signer ». En une famille si cultivée s'est-elle, enfant, sacrifiée aux besognes matérielles ? En tout cas, demeurée à Chaumes seule des huit enfants de Charles Couperin père, elle y a assuré la permanence du nom et de la famille. Mariée à Marc Normand, maître tailleur d'habits, elle a eu de lui treize enfants. Trois sont morts en bas âge. Mais, cinq fois elle assiste au mariage ou au remariage de trois autres. Ayant survécu à son mari, inhumé le 27 novembre 1685, elle meurt le 24 avril 1705 et est enterrée le lendemain dans le cimetière de la paroisse. Son nom ne figure plus alors qu'une seule fois aux registres, le 4 octobre 1708, pour l'inhumation d'une de ses filles, une infirme, Charlotte.

Dernier reflet de la vie d'une famille glorieuse, le 13 avril 1756, au mariage de Louyse Normand, arrière-petite-fille d'Elisabeth Couperin, le nom célèbre paraît encore, mais sans prénoms et sans paraphe : Blanchet Couperin. Il s'agit de l'épouse d'ARMAND-LOUIS COUPERIN, l'un des membres les plus illustres de la famille.

Depuis plus de cinquante ans, il n'y a plus à Chaumes de Couperin ni de Couperine. Le nom de famille et le renom musical brillent encore très haut, mais à Paris...

C'est à Paris, aussi, ou tout près, à Belleville, que, dans la misère, s'éteignent (encore un centenaire), le 14 février 1860, Thérèse Céleste Couperin, et, le 5 décembre 1862, Hélène Narcisse Fray, l'une, la dernière fille, l'autre, la dernière femme d'un Couperin, GERVAIS-FRANÇOIS, décédé le 11 mars 1826.

Depuis l'avènement de Louis, à Paris, la dynastie des Couperin a régné près de cent soixante-quinze ans à l'orgue de Saint-Gervais !

[Communiqué par l'Abbé Marcel THOMAS, Meaux]

***

Arch. nat. LL 420.
Délibérations du chapitre collégial de Saint-Germain-l'Auxerrois.

En feuilletant ces registres, nous avons appris que François Pétouille (1) a exercé les fonctions de maître de musique à Paris avant de se mettre au service des cathédrales de Laon et de Langres.

— Vendredi 31 mars 1713 : « Pierre Abeille, clerc du diocèse d'Arles, a été nommé vicaire de chœur et maître de musique au lieu et place du sieur Guillery ».

— Mardi 17 octobre 1713 : « La Compagnie choisit au lieu et place de Pierre Abeille, FRANÇOIS PÉTOUILLE, diacre du diocèse de Soissons et maître de musique de la cathédrale de cette ville, la nommé et choisy pour remplir la maîtrise ».

— Vendredi 11 juin 1717 : « La Compagnie ayant délibéré sur le choix d'un maître de musique au lieu et place de Me FRANÇOIS PÉTOUILLE, choisit M^e d'Orléans, du diocèse de Paris, maître de musique de l'Eglise de Challons en Champagne ».

[Communiqué par Félix RAUGEL]

Musiciens à Gray (Haute-Saône) au XVIIIe *siècle.*

— RABINI (Joseph), facteur d'orgues, signalé le 24 octobre 1765, le 8 mai 1766 (il a un enfant, dont le parrain est Grégoire Rabini).

— CLAUDE-ETIENNE DUPUIS, maître de violon à Gray, signalé le 28 janvier 1754. Le 10 mars 1755, il est dit maître de musique.

— LOUIS-JOSEPH MORLET, musicien, se marie à Gray le 31 juillet 1764.

— JOSEPH MAYER, musicien à Gray, signalé le 16 septembre 1757.

— GASPARD LÉGER, organiste à Gray, signalé le 12 janvier 1761.

— ANTOINE BOURDELET, maître de musique et organiste de la ville de Gray, fils d'un clerc du diocèse de Noyon, épouse, le 19 février 1754, une fille de Fayl-Billot. Il est signalé le 22 février 1755, le 19 janvier 1756, le 10 décembre 1757, le 7 avril 1759, le 3 août 1759, le 18 mai 1760. Il est mort à 52 ans, le 4 mars 1782.

— JEAN-GASPARD RUGER ou RIGER, musicien à Gray, signalé le 2 septembre 1763 et le 17 avril 1764. Sa veuve meurt le 24 septembre 1783.

— NICOLAS DE NOUX, marchand de violons, originaire de Mirecourt, meurt à Gray le 1er octobre 1763.

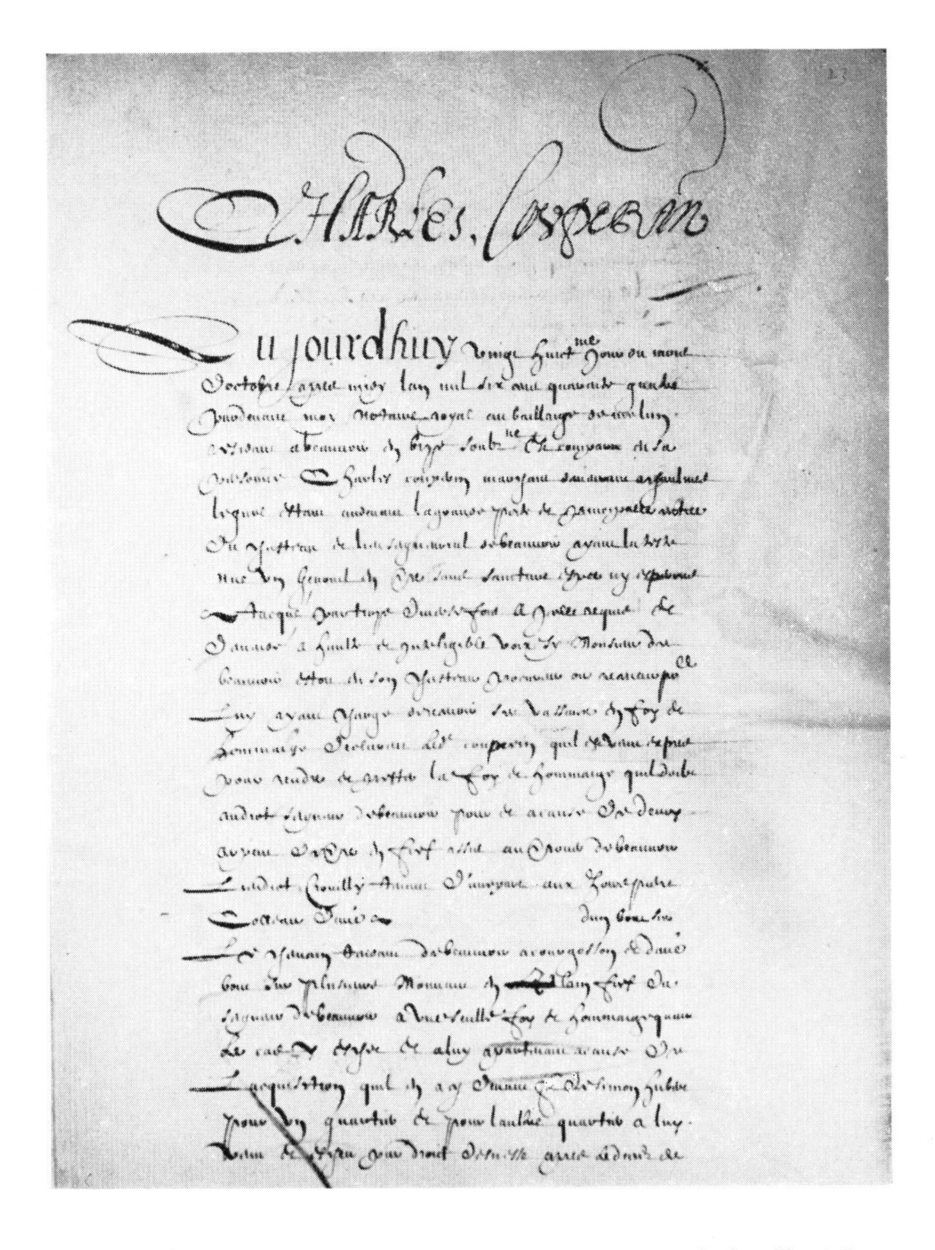
— JEAN-BAPTISTE TAPINET, maître organiste de la paroisse de Gray, signalé le 31 juillet 1748.

— CLAUDE VALENTIN, facteur d'orgues, meurt le 12 juin 1750.

[Communiqué par Charles-Henri LERCH,
Archiviste de la Haute-Saône]

(1) Cf. l'article consacré à ce musicien dans Recherches II, 1961-1962.

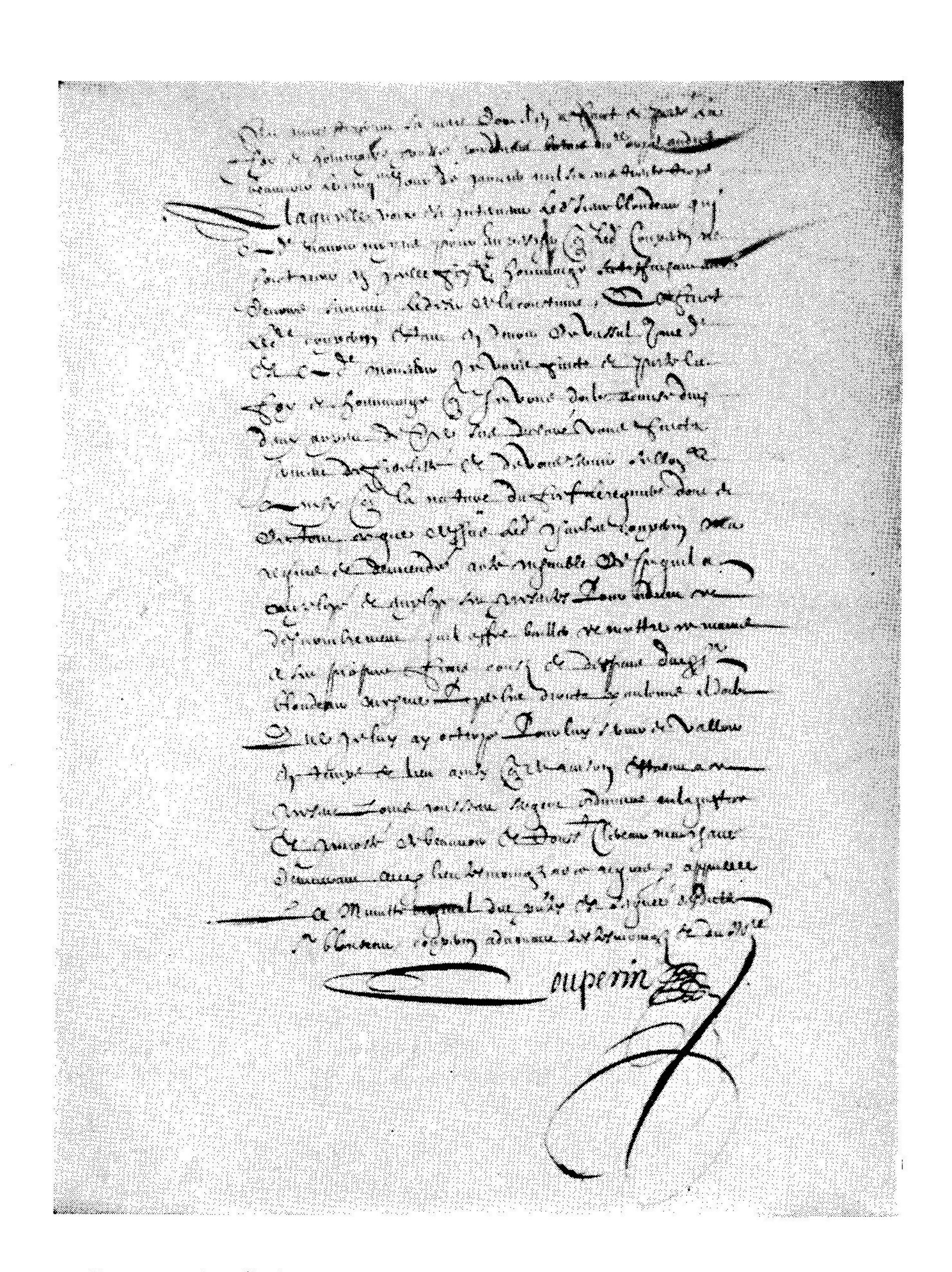
— *Note :* voir planche page suivante.



Charles Couperin

Aujourdhuy

Acte de foi et hommage de Charles Couperin pour sa terre de Crouilly, à Beauvoir-en-Brie, 1655 (Paris-Photo, Mormant, S.-et-M.).



Signature de Nicolas Couperin, notaire royal, frère de Charles (Paris-Photo, Mormant, S.-et-M.).

LA MUSIQUE

par Norbert DUFOURCQ

— **Guillaume-Gabriel Nivers, « Treatise of the Composition of Music »,** translated and edited by Albert Cohen. Musical Theorists in translation volume 3. — Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 52 p.

On regrettera sans doute de ne pas posséder une édition moderne en langue française — un simple fac-similé — de ce livre célèbre, qui fut en France l'un des premiers traités de composition (1667). Nous ne pouvons que féliciter A. Cohen de nous en offrir une édition en langue anglaise. Ce livre a connu cinquante ans de gloire ! On le trouve, ici, riche de tous ses exemples concernant la marche des accords ou celle du contrepoint, à quoi s'ajoute un *Magnificat* à six voix sur b.c. Dommage que l'éditeur américain n'ait pas eu connaissance de la substantielle notice biographique rédigée par Madeleine Garros, et que l'on trouve en tête de l'édition du second *Livre d'orgue* (éd. de la Schola Cantorum).

— **Michel Pinolet de Montéclair, « IIIe Concerto », pour 2 flûtes traversières.** Schofen's Verlag, Locarno.

C'est vers 1720 que le musicien du prince de Vaudémont — sur lequel un recueil de symphonies en trio avait attiré l'attention dès 1697 — publia *Six Concerts à deux flûtes traversières sans basse*. Renée Viollier en donne ici le troisième. Il comporte les pièces suivantes : rondeau, air, première et deuxième musettes, première et deuxième sarabandes, prélude, allemande, gigue en rondeau, sarabande, fugue ; en somme, une manière de grande suite, qui mélange esthétiques française et italienne. Renée Viollier s'est donnée la peine d'écrire en toutes lettres les ornements, ce qui facilitera grandement la tâche des exécutants. L'œuvre brille par l'esprit à quoi se mêlent une tendresse et un charme qui la situe entre Couperin et Rameau.

— **Jean-Baptiste Loeillet, « Trio sonate f dur », pour flûte, hautbois et b.c.** Cassel. Edité par Hugo Ruf. Bärenreiter, Hortus Musicus, 166.

Le mystère plane encore sur la dynastie des Loeillet : ce n'est pas le lieu d'en discuter. Jean-Baptiste de Gand, John de Londres ? Y a-t-il un seul et même personnage ? Claveciniste, flûtiste et sans doute hauboïste, un instant au service de la France, si ce n'est du Roi de France... Cette *sonata da chiesa*, qui se situe entre Purcell et Haendel, est formée de quatre mouvements (largo, allegro, largo, tempo di minuetto) qui évoquent, vers 1725, un style pré-classique en voie de formation dans tous les pays de l'Occident.

— **Joseph Bodin de Boismortier, « Trio D dur », pour violon, violoncelle et b.c.** Edité par P. Ruyssen. Cassel, Bärenreiter, Nagels Verlag, 143.

Cette œuvre est extraite de l'opus 50 publié par l'auteur en 1734. Largo, allegro, larghetto, allegro : c'est toujours le moule de toute sonate classique au temps de Haendel, de Quantz ou de Bach. Légèreté de l'écriture, épisodes concertants, lyrisme d'une sicilienne. Boismortier sait écrire... et plaire !

— **Jean Marie Leclair, « Sonate A mol », pour violon et b.c.** Edité par Hugo Ruf. Cassel, Bärenreiter, 3415.

L'éditeur a trouvé cette sonate dans le troisième *Livre* du virtuose, qui a vu le jour à la même date : 1734. Ici, nous relevons les titres suivants : largo, allegro, adagio, tempo di gavotta (mineur, majeur, à deux couplets chacun). Est-il nécessaire d'insister sur la qualité d'une telle œuvre, sur sa densité harmonique (cf. l'adagio) ?

— **Michel Corrette, « Sonate en trio » n° 5, pour flûte traversière et violon, et b.c.** Publié par Françoise Petit. Paris, Editions Musicales Transatlantiques.

L'œuvre comporte un allegro fugué à deux thèmes (traité dans une esthétique symphonique et avec un ample développement, le premier thème servant comme de contre sujet au second), un andante, un allegro à 6/8 de caractère concertant. Au violon, l'auteur impose doubles et triples cordes.

— **Jacques Du Phly, « Trois Pièces » extraites du troisième « Livre » de clavecin. Pour clavecin, ou piano et violon.** Révision Janine Volant-Panel. Paris, Editions Musicales Transatlantiques.

La De Valmalette, la Du Failly, la Decasaubon sont des portraits qui datent vraisemblablement du milieu du XVIIIe s. Musique fine et enjouée, capricieuse, et qui évoque une personnalité attachante.

— **L'Abbé le Fils, « Principes du violon pour apprendre le doigté de cet instrument », 1761.** Edition en fac-similé avec une introduction par Aristide Wirsta. Préface par Jacques Chailley. Avant-propos par Eugène Borrel. — Paris, 1961. Centre de Documentation Universitaire.

Alors que les méthodes de violon de Leopold Mozart (1956) et de Geminiani (1952) viennent de faire l'objet d'éditions modernes, soyons reconnaissant à un violoniste-musicologue de mettre dans le commerce un fac-similé des *Principes* de L'Abbé le Fils, qui ont « instruit, — dixit Borrel — les grands virtuoses du temps de l'Empire, les Gaviniès, les Viotti, les Kreutzer, eux-mêmes maîtres des célèbres techniciens du XIXe siècle », de Paganini à Wienawski. Cette méthode contient nombre de judicieuses remarques qui seront utiles à tous ceux qui se penchent sur le délicat problème posé par l'interprétation scrupuleuse de la musique française ancienne (tenue du violon, pronations, définition des dix positions, de la double corde, des sons harmoniques, des sons filés, du staccato, de la tenue de l'archet, des ornements, de l'accent, etc.). Wirsta donne, en son introduction, une revue très utile des ouvrages pédagogiques publiés, sur le violon, depuis le Hans Gerle (1532) jusqu'à L. Mozart.

— **Gaspard Le Roux, « Pieces for harpsichord ».** Edited with a preface by Albert Fuller. Alpeg Editions, New York, 1959, XXXI-78 p.

Après les pièces de Louis Couperin, de Clérambault, Dieupart, Elisabeth Jacquet de La Guerre, Lebègue — et en attendant les Livres de Geoffroy, d'Agincourt, Guilain, d'Andrieu, Du Phly —, la musique française de clavecin sort de l'ombre avec Le Roux, Marchand, Boismortier. Elle s'est laissée devancer par l'orgue. Ce qui surprend d'autant plus qu'avant d'être organiste, le dimanche, l'artiste du Grand Siècle s'assied tous les jours devant son clavecin. Mais de nos jours le clavecin n'a pas encore rallié ses « amis », trouvé ses défenseurs. Il est critiqué par certains, laissé de côté par les pianistes, ignoré de ceux qui fréquentent les grands concerts, boudé des critiques. D'où le plaisir que nous avons à exprimer notre reconnaissance au musicologue américain qui s'est penché sur l'œuvre d'un maître avant-hier prôné par André Pirro, par And é Tessier, Paul Brunold, et que certains clavecinistes ont pu faire connaître en concert, pour avoir copié en bibliothèque quelques pièces de ce compositeur, dont on ignore presque tout de la vie. De l'édition originelle de son œuvre, seuls demeurent deux exemplaires conservés l'un à la Bibliothèque Nationale, l'autre à la Bibliothèque du Congrès de Washington : édition gravée par H. de Baussen en 1705 ; Roger, dix ans plus tard, en a vendu une contrefaçon à Amsterdam, dont un exemplaire subsiste au Fitzwilliam Museum de Cambridge. A. Fuller est parti de ces témoins pour établir son édition, avec un soin auquel on aime lui rendre hommage. Une longue et

pertinente préface introduit au cœur du livre : biographie succincte, groupement des pièces sous forme de suites, caractère de chacune des danses traitées, conseils pour l'interprétation, résolution des agréments, doigté, phraser, questions de registration, méthodes suivies pour la réédition de chaque pièce. A. Fuller n'a rien oublié. Il va même jusqu'à fournir sa propre réalisation d'un *prélude non mesuré* (il ne connaît pas cette expression). Il se réfère très souvent à l'œuvre de François Couperin, bien que l'œuvre de G. Le Roux semble appartenir à la dernière décennie du XVIIe s. Le Roux envisage de pouvoir faire exécuter ses pages par un trio instrumental : c'est la coutume. L'une de ses pièces porte le titre *La Lorenzani* (ce qui est une indication, ce dernier ayant quitté la Cour de France en 1694). Signalons également que certaines danses sont transcrites pour deux clavecins, annonçant l'Allemande de Fr. Couperin. Si Le Roux en appelle, par ses préludes non mesurés, à la vieille école, celle de L. Couperin, Lebègue, d'Anglebert, il anticipe sur ces deux derniers maîtres, tant par la hardiesse de certaines tonalités choisies (*fa dièse mineur*, *la majeur*) que par l'esprit de la variation, qu'il sait appliquer à une Sarabande : véritable *partita* à douze couplets, qui annonce Rameau. Un problème reste entier : celui de l'éducation musicale qu'a pu recevoir ce Gaspard Le Roux. Dans quel milieu s'est-il formé ? Qui a pu l'initier à l'esthétique italienne ? Cette richesse dans l'ornementation (une vingtaine de signes), la doit-il aux d'Anglebert qui, ne l'oublions pas, portaient (et non Couperin) le titre officiel d'« ordinaire de la Chambre du Roi pour le clavecin » ?

— **Louis Marchand, « Pièces de clavecin »**. Publiées par Thurston Dart. — Editions de L'Oiseau Lyre, Monaco, 21 p.

Ici encore, c'est un étranger qui a devancé la France en assurant une édition moderne à deux Suites de l'organiste du Roi. Elles datent de 1702 et sont également gravées par H. de Baussen. Th. Dart, se référant à la graphie moderne, a supprimé les indications portées en toutes lettres par l'auteur de l'édition première : « reprise », « 1e fois pour recommencer », « 2e fois pour reprendre ». « Pour la Petite reprise », « Pour finir ». On le regrette. Mais on suit Th. Dart lorsqu'à propos des *notes inégales* — « tarte à la crème des musicologues de notre époque en mal d'une archéologie vouée à la mort » — il écrit qu'on doit jouer les groupes de croches « comme s'il s'agit des rythmes triples ; ces rythmes *doivent être très paresseux, et jamais abruptes* » (1). Pourquoi donc, lorsqu'il tient le clavecin dans un disque de musique française, Th. Dart adopte-t-il une rythmique abrupte, très abrupte, tellement abrupte que cette interprétation devient inaudible de monotonie cahotante ?

Est-il besoin d'insister sur la qualité de la musique de clavecin de Louis Marchand, de signaler, par exemple, la beauté faite de gravité et de hardiesse de la Chaconne en *ré*, du Prélude libre en *sol mineur* ?

— **Joseph Bodin de Boismortier. « Quatre Suites de Pièces de clavecin »**. Publiés par Erwin R. Jacobi. — Munich-Leipzig Verlag von F.E.C. Lenckart, 26 p.

Avec patience et conscience, Erwin R. Jacobi réalise une œuvre. Il avait publié il y a deux ans toute l'œuvre de clavecin ramiste, dont il a donné une édition nouvelle en recueils séparés en 1960. Voici qu'il assure la diffusion des pages raffinées d'un musicien que l'on disait un petit maître, il y a peu, mais dont on commence à reconnaître l'importance. Ces quatre Suites datent de 1736. L'auteur est un contemporain de Rameau, Haendel, Bach et Scarlatti. Il appartient à une autre génération que celle de Couperin. Mais sa musique mêle continuellement les manières de Couperin aux recherches de clavier de Rameau. Il reste un conservateur en tant qu'il maintient la forme de la Suite sur tonalité unique, le genre du rondeau, les danses, les pièces pittoresques. Il va de l'avant lorsqu'il fait appel au récitatif, à la variété d'un groupement de triolets, à la liberté d'un épisode, à l'alternance des mains croisées. Il y aurait toute une étude à entreprendre de ce « clavier » qui n'ignore ni Rameau, ni le premier D. Scarlatti. Remercions Jacobi d'avoir conservé l'annotation originale, tous les signes de mesure, d'agrément, de reprise. En ce sens, cette édition demeure un modèle.

(1) C'est nous qui soulignons.

— **Jean-Philippe Rameau, « Pièces de Clavecin en concerts, avec un violon (ou une flûte) et une viole (ou un deuxième violon) », 1741,** avec le texte original des *Avis* du compositeur, ainsi qu'avec plusieurs reproductions en fac-similé. Publiées avec une Préface par Erwin R. Jacobi. — Kassel, Barenreiter, 1961, XX-64 p.

En nous offrant une édition définitive de cette œuvre fameuse, Erwin R. Jacobi semble vouloir attirer notre attention sur les différents points suivants :

1. La réédition de ces pièces dans la grande publication Durand (1896) est double. Le lecteur y trouvera d'une part la version ramiste, d'autre part l'arrangement pour orchestre de chambre de la même œuvre.

2. De ces six Suites, il faut faire le départ entre les cinq premières et la dernière. Les cinq premières ont été *adaptées* par Rameau, la dernière par un amateur.

3. Toutes les pièces groupées dans les cinq premières Suites sont, avant tout, des pièces de clavecin, supplément très appréciable, pour le claveciniste, aux cinquante numéros d'œuvres précédemment publiés par Jacobi. Œuvres de clavier qui se suffisent à elles-mêmes dans la plupart des cas : « ces pièces exécutées sur le clavecin seul ne laissent rien à désirer » (Rameau).

4. Pour en fournir la preuve, Rameau en a repris cinq à son œuvre de clavier antérieure, qu'il insère ici dans ses *Pièces en concerts* (*La Livri*, *L'Agaçante*, les deux rondeaux de *La Timide*, *L'Indiscrète*).

5. Ces cinq Suites de *Pièces en concerts* ne sont pas écrites en sextuor, comme on les joue à l'accoutumée, mais pour un ensemble instrumental groupant un clavecin assez travaillé et deux parties de solistes (Rameau préférant visiblement le violon et la viole). Et il ajoute que cette combinaison aboutit bien souvent à une manière de quatuor sonore (« Le quatuor y règne le plus souvent »).

6. Rameau semble avoir pris pour source les *Sonates en Pièces de clavecin avec un violon* publiées vers 1734 par Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville.

7. Certaines de ces pièces pour clavecin seul, ou pour ensemble instrumental, ont été remaniées afin d'être insérées en sept de ses opéras.

Ceci dit, louons sans réserve une édition qui tient compte de l'annotation originale conservée pour les signes de mesure, d'agréments et de reprises. L'auteur insiste sur la nécessité qui est faite à l'interprète de lire avec attention tous les *Avis* du compositeur. Il souligne que la viole exigée de Rameau est celle à sept cordes qu'utilisait Sainte-Colombe, accordée : *la*, *ré*, *sol*, *do*, *mi*, *la*, *ré*.

On ne trouvera pas ici les pièces du sixième Concert (tirées des *Nouvelles Suites* de clavecin), qui ne sont que l'arrangement d'un anonyme.

Norbert DUFOURCQ.

LES LIVRES

— **Riemann Musik Lexikon,** t. II, L Z, 1961, 976 p. — Mainz, B. Schott's Söhne.

Voici le tome II de cette révision du célèbre dictionnaire allemand, établie sous la direction de W. Gurlitt. L'auteur s'est entouré d'une centaine de collaborateurs qui, tous, en leur spécialité, ont su lui apporter des articles d'une indiscutable précision, corrigeant ainsi certaines légendes ou erreurs qui étaient restées dans les précédentes éditions, ou qui couraient depuis des lustres dans des publications semblables. En feuilletant ce millier de pages, nous avons questionné la musique française. Elle est fort bien représentée : ancienne, romantique, contemporaine. Peu de lacune. Manquent pourtant : Jean-Bonaventure Laurens, Louis Lemaire, Gaspard Le Roux, Omer Letorey, Loqueville, qui auraient avantageusement remplacé un Edmond Laurens, ou un Lavigne, hautboïste. Quelques erreurs de date : Lecerf de La Viéville est mort en 1707 et non en 1710 ; Victor Massé est né en 1822 et non en 1812 ; Etienne Moulinié est mort après 1668 et non 1660 ; M.-G. Savard est né en 1814 et non en 1841 ; Nicolas Vallet est né en 1583 et non en 1853. Quelques erreurs de fait : Yvonne Loriod n'est point professeur au Conservatoire de Paris ; Marin Marais n'a pas, à notre connaissance, écrit de pièces d'orgue. Des oublis : Yvonne Lefébure et Janine Micheau professent au Conservatoire de Paris ; Yves Nat a écrit un concerto de piano (1954) ; il n'y a pas un mot sur la musique religieuse de Poulenc. Quelques fautes de frappe : Loret et non Lauret (Messager) ; Vervoitte et non Verviotte (Nivers) ; Mgr N. Rousseau et non Dom N. Rousseau (Pothier).

On le voit, ce ne sont là que peccadilles... Et il faut avoir soi-même dirigé une publication de ce genre pour savoir combien nombreuses sont les fautes plus graves qui échappent même à un corps de savants... et de correcteurs spécialisés. On admire le soin avec lequel ont été établies les bibliographies de chaque article ; la lisibilité des notices, du mot-fiche ; l'heureuse présentation du texte (gros et petits caractères) ; l'excellence de la documentation contemporaine.

Voici donc un instrument de travail de premier ordre et qui sera, nous dit-on, complété par un tome III consacré à l'histoire, à la théorie, aux techniques. On souhaite succès et longue vie à ce nouveau Riemann.

Norbert DUFOURCQ.

— **Christophe (Robert). Les Sanson, bourreaux de père en fils pendant deux siècles.** Paris, Arthème Fayard, 1960.

Dans cet ouvrage vivant et bien documenté, consacré à l'illustre et étrange famille des bourreaux qui officièrent de père en fils depuis Louis XV jusqu'à Louis-Philippe, nous avons relevé quelques lignes, assez inattendues d'ailleurs, et consacrées à la musique, au chapitre IV (*Charles Henry, le Grand*) où il est question de la mise au point de la guillotine entre Charles-Henri Sanson et le docteur Guillotin !

« Au second entretien du bourreau et du docteur, assista un ami du premier. Il se nommait Tobias Schmidt, était allemand et fabriquait des clavecins. Charles-Henri jouait du violon et du violoncelle, nous l'avons dit plus haut. Sa tante Renée-

Anne, veuve de l'exécuteur soissonnais Chrétien Zelle, avait mis les deux mélomanes en rapport. Chrétien Zelle, tout bourreau qu'il fût en son vivant, n'en tenait pas moins le clavier dans les concerts publics ; son acte de mariage le taxait de « musicien ». Voulant plaire à son neveu, la veuve Zelle lui avait donc recommandé Tobias Schmidt, loin de prévoir que l'imagination du facteur de pianos profiterait d'une rencontre avec Guillotin... pour inventer la guillotine. Le sinistre engin mériterait plutôt le nom de « schmidtine ». Souvent, Schmidt et Sanson jouaient ensemble, au domicile de l'un ou de l'autre ; le premier au clavecin, le second tenant l'archet. Un soir, entre un air de Gluck et un duo de Bach, l'Allemand s'arrêta soudain. Il s'écria dans son accent tudesque : *Ch'ai troufé* ! *Fotre docteur sera condent* ! Prenant un papier, il dessina l'ébauche d'un instrument destiné à rendre d'autres sons que l'épinette » (p. 163).

Frédéric ROBERT.

NÉCROLOGIE

par Félix RAUGEL

Eugène Borrel nous a quittés le 19 février 1962 après une cruelle maladie, chrétiennement supportée. M'autorisant de cinquante années d'amitié, je souhaiterais rendre hommage à ses qualités d'humaniste accompli, d'artiste merveilleusement doué et de savant musicologue. Né à Libourne en 1876, Borrel avait été élève pour le violon au Conservatoire de Paris dans la classe de Garcin ; il avait appris l'harmonie à l'Ecole Niedermeyer auprès de Gustave Lefèvre, et il avait suivi le cours de composition de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, où il a professé le violon et l'histoire de la musique de 1911 à 1934. En 1909, nous avions fondé ensemble la Société G.orges Frédéric Haendel et nous avions groupé autour du maître de Halle les musiciens de son époque, français et étrangers, en dehors de Jean-Sébastien Bach. De 1909 à 1914, plus de 150 œuvres anciennes, dont plus de la moitié en première audition, ont vu le jour à Paris. Borrel fut ensuite chef de chœur de la Chorale Universitaire et secrétaire de la Société Française de musicologie. On lui doit, entre autres ouvrages, une *Interprétation de la Musique Française* (1934), une excellente bio-bibliographie de *Lully* (1949), deux livres sur *La Sonate* (1951) et *La Symphonie* (1954). Mentionnons sa précieuse collaboration au Larousse de la Musique, à l'Encyclopédie M.G.G. de Cassel-Wilhelmeshôhe, et ses nombreux articles dans les revues musicales françaises et étrangères.

Mais qui dira les qualités de cœur et d'esprit, la franchise et la cordialité de l'artiste passionné de la nature, dont la poésie de la mer et de la campagne lui avait été révélée par ses voyages en Turquie, en Afrique du Nord ou en Languedoc ?

Professeur excellent, il laisse dans le souvenir et dans le cœur de ses élèves une grande mémoire.

Avec Eugène Borrel, s'en est allée une de ces intelligences de grande race qui deviennent de plus en plus rares à notre époque ; il sera profondément regretté de ses amis.

Félix RAUGEL.

TABLE DES MATIÈRES

Imprimé en France pour la Librairie A. et J. Picard, en juillet 1963 par l'Imprimerie André Lesot à Nemours. Dépôt légal effectué dans le 3[e] trimestre 1963. N[o] d'éditeur : 1235 — N[o] de l'Imprimeur : 555.